

GALERIE

DU

MUSÉE DE FRANCE.

TOME ONZIÈME.

IMPRIMERIE DE FIRMIN DIDOT,
RUE JACOB, N° 24.

GALERIE

DU

MUSÉE DE FRANCE,

PUBLIÉE PAR FILHOL, GRAVEUR,

LE TEXTE RÉDIGÉ PAR LAVALLÉE (JOSEPH), SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE LA SOCIÉTÉ PHYLOTECHNIQUE, DES ACADÉMIES DE DIJON ET DE NANCY, ET CONTINUÉ PAR A. JAL, EX-OFFICIER DE MARINE, AUTEUR DE QUELQUES OUVRAGES DE CRITIQUE, APPLIQUÉE AUX ARTS.

TOME ONZIÈME.



PARIS,

CHEZ Mme Ve FILHOL, ÉDITEUR,

RUE DE L'ODÉON, No 35.

1828.

N°. 1. **JOUVENET.** *Ecole Franç.se*



Dessiné par Clagnon. *Gravé par Pigeot.*

L'EXTRÊME ONCTION.

EXAMEN

DES PLANCHES.

PREMIÈRE LIVRAISON.

PREMIÈRE PLANCHE.

JOUVENET (JEAN).

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS PRÉSIDENT AUX DERNIERS MOMENTS D'UN VIEILLARD AUQUEL UN PRÊTRE ADMINISTRE L'EXTRÊME-ONCTION; *peint sur toile : hauteur, deux mètres trente centimètres, ou six pieds onze pouces dix lignes; largeur, un mètre soixante-onze centimètres, ou quatre pieds neuf pouces dix lignes.*

Les biographes de Jouvenet ne nous apprennent pas dans quel temps et pour qui fut exécuté ce tableau; nous en sommes donc réduits aux conjectures. Il est permis de juger à l'inspection de l'ouvrage, qu'il est le fruit de l'âge mûr de ce maître célèbre.

Si le style n'a pas ici la fierté qu'on remarque dans les grandes productions qui ont fondé la réputation de Jouvenet, il a cependant de l'élévation et il ne manque pas de grace. La composition, bien qu'un peu resserrée, est agréable, et elle le serait davantage si les trois fi-

gures qui remplissent l'espace compris entre celle de la vieille femme et le fond du tableau avaient disparu de l'ensemble. Le groupe de la Vierge et de l'enfant Jésus, portés sur un nuage, dont le ton est maintenant d'une lourdeur fâcheuse, écrase d'ailleurs la partie droite du tableau. L'ombre portée par ce groupe sur la tête du vieillard est une heureuse combinaison d'effet, puisqu'elle dissimule naturellement ce qu'il devait y avoir d'horrible dans l'expression des traits de ce moribond; mais l'artiste ne pouvait-il l'obtenir également en plaçant sur un plan plus élevé la Vierge, qui n'est qu'un accessoire dans le sujet?

Sans doute, Jouvenet eût agrandi par ce moyen la scène qu'il avait à reproduire, si d'impérieuses nécessités n'eussent limité son génie; des dimensions qu'il n'était pas le maître d'outre-passer lui étaient probablement imposées; il avait à faire, n'en doutons pas, un de ces tableaux qui reçoivent de leur destination fixe le nom de *tableaux de place*. C'était quelque ouvrage de sacristie, ou quelque *ex-voto* commandé pour un oratoire ou une galerie particulière.

La Vierge, exhaussée de quelques pouces, eût laissé au peintre la possibilité de placer deux ou trois assistants au chevet du lit du malade; le pied de Marie ne se fût pas trouvé si rapproché de la tête du prêtre qui administre l'extrême-onction, et la figure agenouillée aurait reçu de cette ordonnance de favorables développements. Ces observations ne sauraient cependant détruire le mérite d'une composition remarquable sous plusieurs rapports.

La manière de Jouvenet se trouve tout entière dans l'académie du vieillard expirant, dans la jeune femme éplorée qui occupe le premier plan, et dans l'enfant nu qui se groupe avec elle. Les caractères de tête des personnages principaux sont en général nobles et naturels. La petite fille, qui porte l'intérêt de curiosité de son âge à ce spectacle douloureux auquel on la fait assister, est une figure charmante. Elle ferait honneur à Greuze. Le ton local de ce tableau est très-agréable; la palette de Jouvenet, ordinairement jaune et terne, est assez brillante ici. Plusieurs parties de cette peinture, sans être d'un coloriste, annoncent une propension remarquable à la couleur.



SUBLEYRAS.

N.° 2. École Franç.se



Dessiné par Dunant. Gravé par Dequevauviller.

L'EMPEREUR THÉODOSE, RECEVANT LA BÉNÉDICTION DE S.T AMBROISE.

Nº 3. VERKOLIE. Ecole Flam^de.



Dessiné par Seb.^en Le Roy. Gravé par Mme Couet, née Baquoy.

SCÈNE FAMILIÈRE.

PLANCHE II.

SUBLEYRAS (Pierre), né à Uzès en 1699, mort à Paris en 1749, élève de son père.

L'EMPEREUR THÉODOSE RECEVANT LA BÉNÉDICTION DE SAINT AMBROISE; *peint sur toile : hauteur, cinquante centimètres, ou un pied dix pouces : largeur, trente-trois centimètres, ou dix pouces.*

Théodose est aux genoux du saint docteur dont l'auteur du *Discours sur l'histoire universelle* dit qu'il reprenait l'empereur sur sa colère, seul vice d'un si grand prince; sans doute, il est venu implorer l'intercession d'Ambroise auprès du Dieu des armées, avant de s'engager dans la lutte, dont il sortit vainqueur par la défaite miraculeuse du tyran Eugène et par la destruction du culte des faux dieux.

La composition du petit tableau dont nous venons de supposer le sujet est tout-à-fait dans le goût du temps où vécut Subleyras. Le style en est lourd, excepté peut-être dans les figures de saint Ambroise et du jeune prêtre qu'on voit debout à côté de lui; ces deux personnages rappellent un peu Le Sueur. Les anachronismes abondent dans ce morceau; les peintres de cette époque n'y regardaient pas de très-près sur ce chapitre, et la plupart de leurs productions sont entachées d'un défaut contre lequel les artistes modernes se tiennent en garde avec beaucoup de raison.

Le Saint Ambroise de Subleyras est remarquable par une bonne couleur et une touche à la fois ferme et facile.

PLANCHE III.

VERKOLIE (Jean) le père, né à Amsterdam en 1650, mort à Delft en 1693, élève de Jean Liévens.

SCÈNE FAMILIÈRE. *Morceau peint sur toile : hauteur, cinquante-six centimètres, ou un pied huit pouces huit lignes; largeur, cinquante centimètres, ou un pied trois pouces cinq lignes.*

On peut dire de Jean Liévens que Verkolie le père fut son meilleur

ouvrage. Verkolie a les qualités de son maître sans en avoir les défauts; il est aussi naïf dans ses compositions, aussi naturel dans l'expression de ses figures; aussi piquant dans ses effets de lumière, aussi harmonieux dans son coloris; mais sa touche est plus douce, son crayon plus pur, son style plus élégant. Le tableau dont nous donnons la traduction gravée est le type de la manière de Jean Verkolie; c'est une de ses productions les plus distinguées.

Le sujet est simple; il consiste en une de ces scènes d'intérieur qui supposent dans le peintre le talent de l'observation et de l'arrangement plutôt que l'invention.

Une dame, occupée de l'allaitement de son enfant, joue avec un petit chien dont la voix et les gambades attirent l'attention du marmot. Le nourrisson a quitté le sein maternel, et ses regards sont attachés sur le barbet qui, en folâtrant, cherche à lécher les mains de sa maîtresse. Une servante apporte la bouillie qu'elle a versée dans une écuelle. Les accessoires du tableau sont une table recouverte d'un riche tapis de Turquie, le lit de l'élégante nourrice et le berceau de son fils.

Le costume recherché de cette jeune mère (elle est en robe de satin jaune brodé d'or, et une gaze est ajustée avec coquetterie dans ses cheveux) fait supposer qu'elle est sur le point de sortir ou plutôt qu'elle rentre au logis empressée de satisfaire à ses devoirs. Cette hypothèse est peut-être purement gratuite. Qui sait si la parure du personnage principal du tableau de Verkolie n'est pas seulement une combinaison du peintre pour se ménager des oppositions dans les tons et une masse de couleurs suaves et brillantes à la fois?

L'aspect de cet ouvrage est très-agréable. L'exécution en est moelleuse et spirituelle. Les étoffes sont bien drapées et étudiées avec soin. Le tapis, la robe de satin, le voile de gaze dont nous venons de parler, sont touchés avec beaucoup de finesse et de vérité. Le ton des chairs est un peu passé; c'est une circonstance fâcheuse pour ce tableau, qui est d'ailleurs un des plus jolis échantillons de l'école hollandaise.

Le Musée ne possède qu'un seul morceau de Verkolie le père; nous ne croyons pas qu'il ait encore été gravé.



N.° 4. SWANEVELT (*HERMAN*) *Ecole Flam.de*

Dessiné par Vasseret *Gravé par Fortier.*

PAYSAGE.

PLANCHE IV.

SWANEVELT (Herman).

PAYSAGE ORNÉ DE FIGURES; forme ovale; *peint sur toile : hauteur, quatre-vingts centimètres, ou deux pieds cinq pouces six lignes; largeur, un mètre trois centimètres, ou trois pieds deux pouces.*

Des pêcheurs ont jeté leurs filets dans une rivière, et, descendus au bord de l'eau, ils tirent leur seine à terre. Quelques promeneurs, dont deux cavaliers, assistent à cette opération. L'action, que ces trois lignes suffisent à analyser, occupe la droite du tableau; vers le premier plan, sont des paysans qui causent et deux chiens qui jouent sur l'herbe. Un tronc d'arbre et des plantes d'une grande proportion occupent le revers interne du mamelon, que dominent deux chênes très-élevés; au fond et à gauche est l'entrée d'un petit bois éclairé par un coup de soleil, et qui manque un peu de profondeur, le coloris de cette partie de l'ouvrage de Swanevelt étant d'un ton tout-à-fait équivoque.

Dans ce paysage, le ciel est d'un effet charmant et d'une couleur très-transparente; les eaux reflètent harmonieusement les nuages; les accidents de la lumière et les oppositions des ombres sont ménagés avec beaucoup d'art.

Les travaux des premiers plans sont très-louables, bien qu'en général la touche du maître manque un peu de chaleur et de force; l'adresse du pinceau s'y fait remarquer plus que l'énergie. Le tronc déchiré, les terrains, les feuilles du chêne, sont habilement traités; mais on voudrait un peu moins d'uniformité dans l'indication des masses et des petits détails. Le soleil est bien jeté sur les devants et sur la rivière; il se fait un peu désirer dans les fonds à gauche, ainsi que nous l'avons déja fait observer. Nous ne savons pas si les figures de ce tableau sont de la main du paysagiste Herman; elles sont assez spirituellement indiquées, mais d'un ton plus lourd que solide.

Le morceau dont nous venons d'indiquer en peu de mots les qualités et les défauts est une des bonnes productions de Swanevelt, qui n'approcha que bien rarement de Claude Lorrain, son maître. Ce tableau est estimable et apprécié des amateurs des maîtres anciens; il est, selon nous, cependant bien inférieur à une foule de paysages modernes à qui il ne manque que la consécration du temps pour être aux yeux de certaines gens de véritables chefs-d'œuvre.

PLANCHE V.

PORBUS (François) le fils, né à Bruges en 1570, mort à Paris en 1622, élève de son père.

PORTRAIT EN PIED D'HENRI IV, ROI DE FRANCE. *Hauteur, trente-neuf centimètres, ou onze pouces six lignes; largeur, vingt-cinq centimètres, ou neuf pouces dix lignes.*

Ce n'est guère comme peintre d'histoire que Porbus est connu des amateurs. Sa *cène*, qui ornait le maître-autel de Saint-Leu, est un ouvrage recommandable par de belles qualités; son *annonciation*, qu'on voyait, avant la révolution, aux Jacobins de la rue Saint-Honoré, pour être un tableau moins heureux que la *cène*, est cependant un morceau digne d'estime; mais ce n'est pas à ces compositions d'apparat et du rang historique qu'il doit sa renommée. Les portraits dont le Louvre possède une jolie collection recommandent plus le nom de Porbus le fils que ces grandes pages. Il avait dans ce genre de peinture une finesse, un esprit et une couleur qu'il perdait à peu près dans l'exécution de tableaux de dimension capitale. Sa touche précieuse se prêtait à l'expression de petits détails que son pinceau rendait moins facilement quand les proportions des objets s'élevaient au-dessus de celles de la miniature.

Le portrait d'Henri IV, que nous reproduisons, est le plus généralement apprécié entre tous les portraits du même maître qui ont été exposés à Paris. Nous ne pouvons affirmer que ce soit véritablement ici l'original d'un morceau plusieurs fois répété par l'auteur. Nous

PORBUS.

N.° 5. École Flam.de



Dessiné par Seb.en le Roi. Gravé par Staub.

PORTRAIT DE HENRI IV.



avons vu vendre, il y a quelques années, après le décès d'un riche étranger, un *Henri IV* signé par Porbus ; il nous parut avoir aussi plusieurs des caractères auxquels on reconnaît les originaux. Nous avons oublié le chiffre de la date qui, dans le portrait de la galerie Crawfurd (c'est, si notre mémoire est fidèle, à ce riche cabinet qu'appartenait le tableau dont nous parlons), qui, disons-nous, accompagnait le nom de l'artiste. Le Henri IV du Musée royal est de 1615, mais cette indication ne peut éclairer la difficulté que nous voudrions résoudre, bien qu'au fond elle soit de peu d'importance.

Nous avons examiné avec beaucoup d'attention l'ouvrage qui fait le sujet de cet article, et nous y avons découvert des *repentirs* qui semblent indiquer le travail du premier jet. C'est surtout vers les jambes du roi que ces changements, qui ont laissé des traces, se font principalement remarquer. Dans la première indication de la figure, les jambes étaient plus longues, leurs contours étaient moins élégants et moins corrects qu'ils ne le sont aujourd'hui; la jambe gauche a gagné plus encore que la droite à cette épuration du trait. Il semblerait que la position primitive du bras gauche de Henri ne fut pas celle que Porbus a fixée ensuite, et qui pour être assez gracieuse n'en est pas moins trop apprêtée. L'apprêt est peut-être, au surplus, le véritable et unique défaut de ce charmant ouvrage : Henri IV *pose* devant le spectateur comme il a *posé* devant le peintre; il manque de cette bonhomie qui était le type de son caractère et de son allure; il est en représentation, et le roi de Navarre n'y était jamais ni devant ses familiers ni devant ses ennemis.

Il ne faut pas douter que Porbus n'ait reproduit avec fidélité les traits du monarque; l'expression de la physionomie du Béarnais est spirituelle, maligne et bienveillante à la fois; elle est plus agréable dans ce portrait que dans tous ceux de Rubens, et que dans le Henri IV armé qui fait le *pendant* de celui dont nous parlons.

L'exécution de ce morceau est tout-à-fait digne d'éloges. Dans les détails des cheveux, de la barbe, de la collerette, des velours noir et rouge qui composent le vêtement du roi et dont est fait le tapis de la table, la touche de Porbus est précieuse sans affectation, sans du-

reté ou sans mollesse. Nous ne nous étendrons pas davantage sur le mérite d'un tableau que tout le monde a vu et qui est fort avant dans l'estime des connaisseurs.

Le portrait d'Henri IV a été gravé en 1788 par P. Alex. Tardieu, et depuis la restauration par Pierre Audouin.

PLANCHE VI.

VÉNUS DRAPÉE; GROUPE. *Hauteur, un mètre sept cent quarante-six millimètres, ou cinq pieds quatre pouces six lignes.*

La composition de ce groupe est simple, et la pose des deux figures naturelle. L'Amour enfant que l'artiste a placé auprès de Vénus, est dans un mouvement plein de grace et de naïveté. Peu de restaurations déparent cette petite statue, qui est presque entièrement antique. Le buste et la tête de Vénus, ouvrage d'un statuaire ancien, sont rapportés, et comme ils sont dans des proportions au-dessus de celles du reste du corps, on peut douter qu'ils soient du même ciseau qui a exécuté le ventre, les cuisses et les jambes. Si c'est une restauration, ainsi qu'il est permis de le supposer, elle date des temps antiques. Une inscription grecque qui était gravée sur la plinthe, faisait lire autrefois le nom de Praxitèle; elle donna lieu à beaucoup de suppositions de la part des antiquaires; la plus raisonnable, et celle à laquelle on s'est le plus généralement arrêté, présente ce groupe comme une copie ou une imitation de la Vénus que Praxitèle fit pour les habitants de l'île de Cos, et que ceux-ci préférèrent à la célèbre Vénus que le même artiste avait créée pour les Gnidiens dont elle devint l'orgueil et l'idole.

La *Vénus drapée* dont la gravure a reproduit ici la forme est de marbre de Paros. Elle faisait partie autrefois de la collection de monuments dont s'était enrichi le château de Richelieu.



VÉNUS ET L'AMOUR.





N.° 7. GÉRICAULT. Ecole Franç.se



Dessiné par Dunant — Gravé par Delaistre.

LE NAUFRAGE DE LA MÉDUSE.

EXAMEN

DES PLANCHES.

DEUXIÈME LIVRAISON.

PREMIÈRE PLANCHE.

GÉRICAULT, mort en 1824.

LE RADEAU DE LA MÉDUSE; *peint sur toile : hauteur, quatre mètres quatre-vingt-neuf centimètres, ou quatorze pieds onze pouces dix-huit lignes : largeur, sept mètres treize centimètres, ou vingt-un pieds onze pouces deux lignes.*

Géricault, né d'une famille aisée, était, dit-on, destiné au commerce; mais, fort jeune, il sentit la vocation qui devait illustrer son nom. Il se livra à l'étude des beaux-arts, et fut admis par M. Pierre Guérin dans son atelier, où se développèrent en peu de temps les hautes facultés dont le ciel l'avait doué. Il devint l'orgueil de son maître et un des plus habiles de cette génération de peintres qui jettent sur l'École française, avec des mérites différents, des vues diverses, des systèmes opposés, un éclat vif et qui promet d'être durable. Le talent de Géricault, ou ce qu'il faut appeler son génie, n'était pas d'une trempe commune. L'imitation d'un genre ne pouvait lui

convenir. Plein d'estime et d'admiration pour M. Guérin, il n'aurait pu suivre ses traces; la nature lui parlait un langage qui n'avait pas d'interprétations dans la manière de l'auteur de *Phèdre*, de *Marcus Sextus* et d'*Andromaque*. Il céda à son goût, qu'il aurait cherché en vain à combattre; il eût été un mauvais copiste, il fut beau, quelquefois admirable, dans son allure originale. Deux grandes figures qui font partie de la galerie de Mgr. le duc d'Orléans (un *chasseur à cheval* et un *cuirassier*), attirèrent les regards des amateurs quand elles furent produites au jour du salon. On apprécia, dans ces morceaux très-remarquables, la fougue et la vigueur du pinceau, le coloris brillant et solide, l'étude déja savante des chevaux, que l'auteur peignit depuis si admirablement, enfin une facture large et hardie qui promettait un maître. Quelques années après, il composa cette *Scène de Naufrage*, dont nous parlerons tout-à-l'heure. Il fit ensuite une foule de tableaux, esquisses ou ébauches (vendus en 1825 à l'hôtel de Bullion), où il montra tout son savoir. Ses chevaux sont justement estimés des connaisseurs : il ne les représentait pas élégamment comme MM. Vernet; il leur donnait la puissance, et une certaine sauvagerie qui étonne d'abord, mais qui trouve ensuite de justes admirateurs. Il affectionnait quelques races qu'il se plaisait surtout à peindre. Parmi les études qui furent exposées à l'hôtel de Bullion, on vit une *tête de noyé*, d'une vérité horrible, que Géricault avait copiée à la Morgue pour se familiariser avec les objets hideux qu'il devait reproduire dans son tableau du *radeau de la Méduse*.

Le monde avait appris la catastrophe épouvantable qui privait la marine française d'une frégate, et qui jetait le deuil dans cent familles. MM. Corréard et Savigny, deux des naufragés du radeau, avaient publié les détails de cet événement, et, de toutes parts, des voix qui demandaient la punition de M. Leroy de Chaumarays, s'étaient élevées vers le trône. Le ministère, qui avait de graves reproches à se faire pour avoir donné le commandement d'un navire à un homme sans expérience, et que les circonstances avaient fait rentrer dans le service de la marine, d'où il était éloigné depuis trente ans; le ministère avait soumis M. Leroy à un conseil de guerre, dont l'arrêt, également

désapprouvé par le peuple et par les hommes de mer, était cependant sans appel. L'opinion publique attaquait cette fois avec violence la chose jugée. Les victimes, échappées par miracle au malheur du banc d'Arguin, avaient réclamé, mais sans succès, des adoucissements à leur infortune; l'administration avait eu la maladresse de faire d'un naufrage, où un officier protégé était le seul coupable, une affaire de parti, et s'était obstinée à ne rien accorder à des serviteurs de l'État dans la détresse, parce que leurs réclamations étaient appuyées par l'opposition constitutionnelle, devant laquelle on voulait paraître infaillible. Le naufrage avait eu lieu en 1816; en 1818 il était encore l'objet de toutes les conversations.

Ce fut alors que Géricault entreprit de rendre l'avant-dernière scène de ce drame effroyable qui promettait à son pinceau de terribles effets. Les renseignements ne pouvaient lui manquer; les faits avaient été éclaircis par les relations, et M. Corréard fournissait à l'artiste tous les détails historiques et de localité dont il avait besoin.

Géricault mit peu de temps à la composition de son tableau, qu'il exécuta dans le foyer du théâtre Favart. Cette belle page, où se réunissent tous les genres d'intérêt, fut exposée au Louvre en 1819, sous le titre de *Scène de Naufrage*. Le peintre n'avait pas eu la permission de prononcer le nom de *la Méduse;* il avait dû éviter aussi dans les accessoires tout ce qui pouvait rappeler l'époque où s'était passée la scène de désolation qu'il avait prise pour sujet.

Le moment choisi par Géricault est celui où l'espérance succédant à toutes les angoisses d'une longue et furieuse agonie, le radeau prend un aspect moins affreux. La faim, une mer dévorante, l'action du soleil d'Afrique, les combats qu'une rage insensée a livrés sur ce théâtre où la mort planait depuis plusieurs jours; toutes ces circonstances dont une seule aurait suffi à la destruction des malheureux livrés aux flots, sans secours, ont diminué beaucoup le nombre des Français qui luttent encore contre le trépas, après avoir pris part au festin odieux où les a conviés la nécessité. La chair humaine a résisté sous la dent de l'homme, et le seul instinct de la conservation, plus puissant que le plus horrible dégoût, a achevé un repas que l'enfer

avait preparé; mais les forces manquent aux infortunés; un lambeau sanglant du matelot expiré ne sera plus disputé par les naufragés... Ils attendent la mort trop lente à les frapper... Cependant on découvre un point à l'horizon... Navire! s'écrie une voix qui retentit dans tous les cœurs et vient rompre le silence qui semblait ne devoir être interrompu désormais que par les derniers soupirs et les derniers adieux des patients. Alors les plus courageux se lèvent; les différents groupes se mettent en mouvement. Au pied du mât se trouvent M. Savigny (1) et M. Corréard, dont le bras étendu indique à ses compagnons le côté où se dirige le bâtiment aperçu au large, et auquel deux matelots font des signaux avec des étoffes de couleur. Découragé et croyant remarquer que la corvette signalée fait une route opposée à celle qu'on espère, le chirurgien Savigny dit à ses amis qu'ils se flattent en vain; son camarade, au contraire, par une inspiration qui eut la plus heureuse réalité, essaie de lui persuader que le bâtiment en vue étant à leur recherche, ne saurait manquer de virer de bord et de les rencontrer avant la fin du jour. Les hommes qui agitent leurs signaux poussent des cris d'allégresse, auxquels répond M. Coudin (2), qui se traîne jusqu'à eux. L'une des victimes presque mourante entend cette clameur, elle lève sa tête décolorée, et semble exprimer son bonheur par ces mots: *Au moins nous ne mourrons pas sur ce funeste radeau.* Derrière cet homme, abattu, exténué de maux et de besoin, est un Africain, étranger à tout ce qui se

---

(1) Chirurgien de marine. Il sollicita vainement, à son retour du Sénégal, des secours du gouvernement et la croix d'honneur. Il donna sa démission, se présenta devant la Faculté de Médecine de Paris, et soutint avec le plus grand succès une thèse sur les *effets de la faim*, effets qu'il avait observés sur la fatale machine, et qu'il décrivit avec une précision effrayante. M. Savigny est maintenant médecin dans un petit bourg.

(2) Aspirant de première classe, commandant le radeau. Blessé avant le naufrage, cet officier aurait pu refuser le poste où l'appelait son ancienneté; il s'y rendit, et ne voulut céder à aucun de ses camarades l'honneur d'être dans l'endroit le plus dangereux. M. Coudin qui avait d'anciens services fut fait enseigne de vaisseau à son retour à Brest. Nous le croyons maintenant lieutenant.

passe autour de lui; il est morne, et sa figure immobile annonce la situation de son ame. Plus loin, dans un état d'anéantissement et de douleur, un vieillard, tenant couché sur ses genoux le cadavre de son fils, se refuse à toutes les impressions de la joie que peut faire éprouver la nouvelle de sa délivrance. Que lui importe la vie qu'il va recouvrer ? ce jeune homme qui faisait son espoir et sa consolation, cet ami qui avait partagé tant de maux, vient de succomber; il est condamné à lui survivre quelques jours, quelques heures seulement, car les souffrances inouïes qu'il a éprouvées sont de sinistres précurseurs du trépas; mais ce peu d'instants lui doit être à charge : l'Océan va engloutir l'objet de toutes ses affections et de tous ses regrets !.... Cet épisode est des plus touchants.... Çà et là, sur le premier et le second plan, sont étendus des corps morts ou des malheureux prêts dexpirer. Telle est la marche de cette vaste composition, à laquelle la variété des poses et la vérité des mouvements donnent un grand caractère. De nombreuses critiques poursuivirent Géricault quand son ouvrage fut placé dans la grande galerie du Louvre. On lui reprocha son coloris si vigoureux, et que le malheur du sujet avait dû rendre un peu monotone; on ne rendit pas justice à sa touche énergique, à la facilité qui ne s'accusait point dans ce tableau aux dépens de l'étude, à l'expression de ses figures si profondément senties; on reprit de prétendues incorrections de dessin, on cria au mauvais style, au romantisme... Géricault est mort, et l'envie s'est tue au bord de sa tombe. Le *radeau de la Méduse* passe aujourd'hui pour une des productions les plus remarquablement belles de notre époque. C'est un ouvrage plein d'émotion, et qui dans tous les temps aurait assuré la gloire d'un peintre.

PLANCHE II.

SUBLEYRAS (Pierre).

LE MARTYRE DE SAINT PIERRE; *sur toile: hauteur, un mètre trente-sept centimètres, ou trois pieds onze pouces dix lignes : largeur, quatre-vingt-deux centimètres, ou deux pieds six pouces trois lignes.*

Néron l'a ordonné; le prince des apôtres sera livré par les soldats aux bourreaux qui ont apprêté le gibet. Pierre qui, dans sa prison, a converti à la religion du Christ plusieurs de ses gardiens, se prépare au martyre; comme son divin maître, il va mourir pour l'affermissement de la loi nouvelle. La croix est prête, et Céphas est conduit au lieu du supplice. Il demande une grace au licteur, et le licteur consent à combler les vœux du chrétien condamné. Jésus a été crucifié la tête aux cieux; Pierre se croit indigne de l'honneur d'être attaché à l'arbre de mort dans la même position que son Seigneur, et il obtient la faveur d'y être placé le front près de la terre. Simon s'est livré aux ministres de Néron, qui l'ont fixé sur la croix où il va bientôt expirer dans des souffrances qui n'arracheront ni une plainte à sa bouche, ni un soupir à son cœur. Alors, les exécuteurs de l'arrêt plantent, à la vue des idoles et non loin de la tour d'où l'empereur peut apercevoir l'apôtre mourant, la potence que le martyr va sanctifier. C'est ce dernier acte de l'exécution que Subleyras a représenté.

Nous n'avons rien à dire de la composition de son tableau, qui est dans des données communes. Le style de ce morceau ne manque pas de vigueur, mais il laisse un peu à désirer, sous le rapport de la noblesse et du grandiose. Les figures, qui sont d'une demi-nature, sont assez fièrement indiquées par la brosse; elles pouvaient beaucoup gagner à être plus étudiées.

Subleyras a outré l'observation et la vérité, notamment dans l'in-

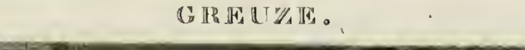


Dessiné par Caure — Gravé par Gélée

LE MARTYRE DE ST PIERRE.







Dessiné par Plagnon.

Gravé par Pre. Adam.

L'ACCORDÉE DE VILLAGE.

dication du reflux du sang à la partie supérieure de la poitrine du saint.

L'effet de cette peinture est obtenu par le sacrifice des lumières du premier plan. Le ton général en est solide, mais triste; il ne faut cependant pas juger du coloris primitif par l'état actuel du tableau, qui a subi de grandes altérations.

Le Saint Pierre de Subleyras n'est qu'un ouvrage d'un ordre secondaire; mais, à tout prendre, nous le préférons au Crucifiement de Saint Pierre de Sébastien Bourdon, qui est peut-être d'une plus belle ordonnance, mais qui réunit peu des conditions qui font une page très-remarquable.

La forme du tableau qui fait l'objet de cet article et sa dimension semblent indiquer que l'auteur l'exécuta pour une petite chapelle ou pour l'oratoire d'un particulier; nous ne savons pas qu'il ait été gravé jusqu'ici.

PLANCHE III.

GREUZE (Jean-Baptiste), né à Tournus en 1734, mort à Paris en 1807.

L'ACCORDÉE DE VILLAGE; *sur toile : hauteur, quatre-vingt-neuf centimètres, ou deux pieds huit pouces dix lignes; largeur, un mètre dix-huit centimètres, ou trois pieds six pouces sept lignes.*

Ce charmant ouvrage si souvent décrit, si souvent reproduit par le dessin ou la gravure, avait été commandé à Greuze par M. de Boisset, qui le céda au frère de la marquise de Pompadour. Acheté depuis par le roi, il est entré dans la galerie du Louvre. Ce fut au salon de 1761 que l'*Accordée de Village* fut exposée pour la première fois. Le plus grand succès couronna l'artiste. Diderot, qui ne blâmait point à demi et qui louait à outrance, Diderot, dont la sensibilité ne peut être prise pour le sentiment des arts, dit que ce tableau était ce que Greuze avait fait de mieux. L'ami et le correspondant de

Grimm se trompait, selon nous. La composition du *père payant la dot de sa fille* est sans doute agréable, les détails sont gracieux et spirituels, la scène est naturellement posée, les têtes sont expressives, la pantomime des figures est juste, mais ces qualités se retrouvent dans quelques productions du même auteur, dans le *Paralytique* surtout, à un plus haut degré peut-être. Il faut donc tenir l'*Accordée de village* pour un des meilleurs ouvrages de Greuze, mais non pour son chef-d'œuvre. Greuze n'était pas coloriste. Le tableau dont nous donnons ici la traduction gravée est cependant d'une couleur satisfaisante, d'une suave harmonie. On a tout dit sur la gentillesse des petits enfants, sur l'air modeste de la fiancée, sur le chagrin de ses sœurs aînées, sur la bonhomie de leur père, sur les caractères des autres personnages; nous ne voulons pas chercher à lutter d'analyse avec les différents critiques qui ont parlé des tableaux de Greuze; nous nous contenterons de remarquer que dans ce naturel, si vanté par la plupart des écrivains de la fin du 18e siècle, il y avait une dose de *manière* assez grande pour qu'on la reproche, même au peintre le plus vrai d'une époque où tous les arts avaient pris une direction opposée à la vérité, pour entrer dans un système de convention absurde. Greuze lutta contre le mauvais goût, il rendit hommage à la nature autant qu'il put, mais il fut encore de son temps sous le rapport du style. Doué d'une imagination vive et des qualités qui font l'artiste, peintre par instinct, homme d'esprit, il eût été, après la régénération de l'École, un des meilleurs maîtres français; il n'est, avec Joseph Vernet, que le premier peintre d'une époque perdue pour la peinture.

Greuze avait obtenu aux différents salons où s'étaient montrées ses jolies compositions, des triomphes qui l'abusèrent une fois sur son propre mérite. Il était agrégé de l'Académie de peinture, il voulut être académicien. Il avait, et avec raison, le plus souverain mépris pour les productions de ses confrères; en se présentant à eux, il espéra leur donner une leçon. Il composa un tableau d'histoire, représentant *Septime Sévère reprochant à Caracalla d'avoir attenté à sa vie dans les defilés d'Écosse.* Il présenta son morceau à l'Académie, qui le trouva





Dessiné par Bourdet. Gravé par Couzé.

PORTRAIT D'UN MATHÉMATICIEN.

fort au-dessous de la réputation de son auteur, mais qui s'associa Greuze, en lui faisant ce compliment fatal à sa vanité : « Nous vous « recevons, monsieur, comme peintre de genre : nous avons eu « égard à vos anciennes productions, qui sont admirables, et nous « avons fermé les yeux sur celle-ci, qui n'est digne ni de nous ni de « vous. » Greuze, déconcerté, soutint l'excellence de son tableau, où il n'y avait de passable que deux ou trois têtes. Il fit oublier sa mésaventure en composant des scènes familières qui ont assuré sa renommée.

PLANCHE IV.

BOL (Ferdinand).

PORTRAIT D'UN MATHÉMATICIEN; *peint sur toile : hauteur, soixante-quatorze centimètres, ou deux pieds deux pouces onze lignes; largeur, cinquante-six centimètres, ou un pied huit pouces huit lignes.*

On ignore le nom du géomètre représenté par Bol dans le tableau que nous reproduisons ici; il faut que ce nom ait été peu célèbre pour n'être pas attaché encore à la peinture qui, depuis 1681 environ, époque de la mort de l'auteur, a traversé trois générations fort curieuses de recherches historiques et biographiques. Nous savons que ce portrait fut exécuté en 1658, mais voilà tout ce qu'on nous a appris à son sujet. Qu'importe, au surplus, que l'élève de Rembrandt ait eu l'honneur de portraire un émule de Pascal, ou que le régent d'une classe de mathématiques élémentaires à l'université d'Amsterdam ait eu l'honneur d'être portrait par un artiste distingué ? Le résultat est un bon ouvrage; le reste nous intéresse peu.

Qui s'inquiétera dans deux cents ans de savoir le nom de la jeune et jolie personne (Mme Hyacinthe Didot), peinte en 1824 par Hersent; du vieillard (M. de Nanteuil), si admirablement peint par l'infortuné Paguest ? Cette tête de femme, ajustée avec goût, coiffée d'un simple

chapeau de paille, naturellement posée, d'un caractère gracieux, d'une expression charmante, d'un coloris agréable, d'une touche ferme et délicate, sera encore après deux siècles un tableau estimé des amateurs; cette demi-figure d'homme, qui passerait pour une chose extraordinaire, même quand Pagnest ne serait pas si heureusement sorti de la lutte où il avait engagé son talent avec la nature, sera toujours un chef-d'œuvre. En 1989, ces morceaux occuperont les graveurs; et les critiques qui auront à émettre leur opinion sur leur mérite feront comme nous; ils ne se lanceront pas dans le champ des suppositions; et si aucune tradition écrite ne vient leur révéler les noms de M. de Nanteuil et de Mme Hy. Didot, ils se contenteront d'écrire : Hersent et Pagnest nous ont légué de beaux portraits. C'est là tout ce que nous pouvons dire sur la production de Ferdinand Bol qui fait le sujet de cet article. Le calculateur de sinus, de cosinus, de tangentes, de cotangentes, de sécantes et de cosécantes, qui nous montre avec complaisance la figure tracée sur la planche noire, nous satisfait parce qu'il est un témoignage du mérite de Bol, qu'il nous est une preuve nouvelle du soin raisonnable et malheureux à la fois que les élèves de Rembrandt mettaient à imiter leur maître, qu'il est d'ailleurs d'un effet piquant et naturel, touché avec fermeté et d'un ton solide. Si nous dévoilions maintenant l'anonyme de ce mathématicien, qu'est-ce que cette découverte ajouterait à notre plaisir?

Le portrait du géomètre a été gravé par Waumans.

BLOEMEN.

N.° 4. *École Flam.de*



Dessiné par Vasserot. Gravé à l'eau forte par de Saulx. Terminé par Bovinet.

PAYSAGE.

PLANCHE V.

BLOEMEN (Jean-François Van), dit l'*Orizonte.*

PAYSAGE DANS LE STYLE HISTORIQUE; *peint sur toile : hauteur, soixante-seize centimètres, ou deux pieds deux pouces onze lignes; largeur, quatre-vingt-dix-sept centimètres, ou trois pieds.*

Les lignes de ce paysage sont belles, et accusent moins l'arrangement que celles des tableaux, d'ailleurs si remarquables, du même maître, dont nous avons donné les gravures dans les volumes 6 et 8 du *Musée Napoléon*, et qui ne font plus partie de la collection royale, sans doute parce qu'ils étaient le produit de la conquête. Les derniers plans, le ciel et les eaux du paysage que nous publions sont d'une bonne couleur; le ton du reste de l'ouvrage est moins heureux. Bloemen a animé sa composition par des figures sans intérêt; ce sont des bergers causant ensemble, et des jeunes filles qui puisent de l'eau à une fontaine. Les détails d'arbres et de terrain sont agréables dans cet ouvrage, où l'art de la dégradation perspective des masses et des grands espaces est poussé fort loin comme dans toutes les productions de Bloemen, que cette espèce de mérite avait fait surnommer l'*Orizonte.*

PLANCHE VI.

DIANE DE GABIES. *Statue, marbre de Paros; hauteur, un metre six cent cinquante millimètres, ou cinq pieds onze lignes.*

Cette statue, dont la pose a beaucoup de grace, est un des bons morceaux de la collection du Louvre. Le caractère de sa tête est aimable à-la-fois et sévère. Les proportions des jambes et des bras sont élégantes. Les draperies, faites avec art, sont dans un mouvement qui n'annonce point la recherche et l'étude. Diane attache sa chlamyde. Sa tunique, relevée sur le genou, est le vêtement qui convient à la chasseresse. L'artiste n'a pas donné à la sœur d'Apollon la coiffure traditionnelle, ce qui a fait douter à quelques antiquaires que cette figure fût en effet celle de Diane; c'est cependant une chose sur laquelle le plus grand nombre est tombé d'accord. Nymphe ou Diane, la statue dont nous parlons est célèbre. Elle a été plusieurs fois reproduite; quelques-unes des copies que l'on connaît sont fort estimables.

La *Diane de Gabies* a été dessinée et gravée par M. Châtillon.

N.o 12

Statue en marbre



Dessiné par Gauthier. *Gravé par Avril.*

DIANE DE GABIES.



N.º 13 **VOUET.** *Ecole Franç.se*



Dessiné par Chapon *Gravé par Bovinet*

LA PRÉSENTATION DE JÉSUS AU TEMPLE.

EXAMEN

DES PLANCHES.

TROISIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

VOUET (SIMON).

LA PRÉSENTATION DE JÉSUS AU TEMPLE; *peint sur toile : hauteur, trois mètres quatre-vingt-onze centimètres, ou douze pieds quatre lignes : largeur, deux mètres cinquante centimètres, ou sept pieds cinq pouces trois lignes.*

MARIE, accompagnée de saint Joseph et de sainte Anne, vient présenter au Temple le premier-né de son chaste sein. Le grand-prêtre, suivi de quelques lévites et docteurs, est sur les degrés qui conduisent du péristyle au sanctuaire. La mère de Jésus, agenouillée, remet aux mains de ce vieillard le fruit de sa conception mystérieuse. Derrière elle et sur le premier plan, sainte Anne, dans l'attitude du ravissement, lève les yeux au ciel, où elle aperçoit deux anges, envoyés par Dieu le Père pour assister à cet acte d'obéissance à la loi où commence la vie populaire de son fils.

Debout, mais incliné avec respect, saint Joseph fait l'offrande d'une colombe, emblème de la virginité de cette jeune mère que la parole du prêtre va bientôt appeler dans la maison de Dieu, relevée qu'elle sera par la purification des œuvres de l'enfantement. Un vieillard, nu de la tête à la ceinture, le haut du corps appuyé sur un bâton, fléchit le genou, et paraît prendre à cette scène un intérêt dont la curiosité n'est pas le seul mobile.

Quel est ce vieillard? Faut-il, comme on l'a voulu dire, n'y voir qu'un de ces mendiants qui, à la porte des temples, jadis comme à présent, sollicitaient de la pitié publique des secours pour leur infortune? Mais pourquoi ce mouton à ses pieds? Cette offrande est-elle de celles que peut faire un mendiant? Il faudrait donc supposer que c'est un don fait à ce pauvre homme par les desservants du temple? Qu'importe au surplus cette supposition? Que ce vieillard soit un mendiant ou que ce soit un malade venu demander au Dieu d'Israël sa guérison, ce ne sera toujours qu'une figure secondaire et sans importance dans ce sujet, puisque ce n'est pas celle de Siméon. Vouet ne l'a placée là que pour lier le groupe principal avec celui de cette femme et de son fils qui commence la foule dont les degrés du péristyle sont couverts, et dont nous voyons sur le dernier plan quelques acteurs. Parmi les docteurs qui assistent le grand-prêtre, un paraît raconter, à la jeune femme que nous venons de désigner, l'histoire de l'enfant dont la naissance a été accompagnée de tant de prodiges.

La composition de ce tableau est sage, mais elle manque de grandiose. Jouvenet conçut une grande page sur le même sujet, et la qualité que nous regrettons de ne pas trouver dans l'ouvrage de Vouet distingue celui du peintre que nous rappelons : il y a chez Jouvenet de l'espace et quelque chose de solennel qui se fait désirer ici. La colonnade qui supporte le péristyle (tableau de Vouet) est très-rapprochée des personnages, et circonscrit la scène dans des limites étroites ; les anges venus du ciel sont très-grands, et nuisent par leurs proportions aux figures qu'ils dominent. Des enfants ailés auraient mieux convenu à l'ensemble de ce tableau, dont l'entente dénote d'ailleurs en son auteur une extrême facilité de composition et une pratique très-exercée.

Rembrand fit aussi une *Présentation au Temple* (1). Cet ouvrage est dans de petites dimensions, mais il a l'aspect de la grandeur; l'effet en est piquant; la composition de l'architecture, qui se prolonge par des lignes circulaires indéfinies, est très-heureuse: plusieurs inconvenances dans la disposition des personnages déparent ce morceau original, mais on y reconnaît le maître habile dont le pinceau prestigieux sait agrandir une scène et provoquer la pensée.

La manière de Simon Vouet est tout entière dans le tableau qui fait le sujet de cet article. Une touche libre et facile; une rapidité d'exécution trop grande pour que les diverses parties de l'ouvrage soient étudiées avec quelques soins; un coloris satisfaisant dans deux ou trois figures, et d'une faiblesse malheureuse dans toutes les autres; des positions d'académies faites de pratique, et par conséquent incorrectes de dessin; des caractères de tête, celui de la Vierge surtout, d'un style assez noble; des draperies massées avec art; une justesse de pantomime fort louable, et un effet général qu'on voudrait trouver plus imposant : tels sont les qualités et les défauts remarquables d'un morceau qui eût été sans doute plus achevé, plus parfait, si son auteur, moins jaloux des faveurs de la fortune que d'un sourire de la gloire, eût fait un sacrifice aux intérêts de sa renommée, en restreignant le nombre de ses productions, et en ne rabaissant pas son génie à n'être que l'instrument d'un ouvrier. Vouet, par ce tableau comme par la presque totalité de ceux qu'il exécuta, se montre cependant digne d'une place distinguée dans cette École française dont on le regarde comme le chef; école qui devait finir à Vanloo pour recommencer avec plus d'éclat avec cet illustre David qui eut le chagrin de survivre aux principes de la révolution qu'il avait faite, et qui apprit sur la terre étrangère que le goût dont il avait été le regénérateur mourait en France depuis son exil.

La *Présentation au Temple* fut gravée *à contre-sens* par Michel Do-

(1) Elle est gravée et decrite dans le 5e volume de la *Galerie du Musée Napoleon.*

rigny. Une inscription latine, placée au bas de cette estampe (1), nous apprend quelle était la destination du tableau de Vouet. Il ornait le maître-autel de l'église des jésuites de Paris, à qui il fut donné par le cardinal de Richelieu, reconnaissant sans doute des services que ces Pères lui avaient rendus, et lui rendaient encore en dirigeant la conscience du roi, et en rapportant au premier ministre tout ce que leur habileté leur faisait découvrir à la cour et dans l'étendue du royaume. Quelques historiens ont flétri ce zèle des jésuites..... Pascal....! Il ne s'agit point ici de ce grand écrivain; il s'agit de la gravure de Dorigny. Elle est médiocre; nous ne savons positivement dans quelle année elle fut exécutée; mais par elle nous apprenons que ce fut en 1641 que Vouet remplit le vœu du *pieux* cardinal, comme l'appelle l'inscription.

PLANCHE II.

JORDAENS (Jacques), né à Anvers en 1594, mort en 1678; élève d'Adam Van Oort et de Rubens.

UN SATYRE, UN ENFANT ET UNE FEMME QUI TRAIT UNE CHÈVRE. *Peint sur toile: hauteur, un mètre cinquante centimètres, ou quatre pieds sept pouces cinq lignes: largeur, deux mètres, ou six pieds un pouce dix lignes.*

En composant ce tableau, Jordaens semble n'avoir pensé qu'à réunir sur une même toile trois figures d'âges et de sexes différents. Aucune idée philosophique n'a présidé à la conception d'un ouvrage qui, pour le vulgaire, est d'un intérêt très-médiocre, et que les amateurs ne peuvent estimer que sous le rapport du coloris. L'expression des figures est commune; aucune action ne lie leurs mouvements.

---

(1) *Votivam hanc occursûs dominici tabulam, reverentissimi cardinalis ducis Richeliei pietas in ædis PP. Jesuitarium parisiensium principi altari dicavit, anno M. D. C. XLI.*

N.° 4. **JORDAENS.** École Flam.de



Dessiné par Dunant *Gravé par Reina*

UNE FEMME QUI TRAIT UNE CHÈVRE.



N°. 15. CUYP. Ecole Flam.de



Dessiné par Claquen. Gravé par Godefroy.

UN CAVALIER PARTANT POUR LA PROMENADE.

La pose de cette femme qui trait la chèvre est contournée, sans grace, et elle suffirait pour démontrer que Jordaens faisait encore plus de mépris de la forme que son maître Rubens. L'embonpoint ignoble de l'enfant, le caractère du torse du satyre, les bras, les jambes et la tête de la femme, prouvent que l'auteur n'avait aucun sentiment du beau, et qu'il ne voyait dans des contours donnés que des limites à la couleur. Quelques portions de ce tableau sont solides de ton; le morceau est en général plus brillant et plus riche que vrai. On reconnaît dans la facture de cet ouvrage la manière expéditive de Rubens; la touche en est vive, facile, large, mais malheureusement peu spirituelle.

PLANCHE III.

CUYP (Albert).

LE DÉPART POUR LA PROMENADE; *peint sur toile : hauteur, un mètre dix-sept centimètres, ou un pied sept pouces deux lignes : largeur, un mètre quarante-trois centimètres, ou quatre pieds quatre pouces neuf lignes.*

Un cavalier, monté sur un cheval gris-pommelé, sort d'une maison et va se diriger vers la campagne pour faire une promenade. Il est suivi d'un domestique aussi à cheval. Au moment où il s'est mis en selle, il s'est aperçu que son étrier droit est mal placé; il le fait rajuster par un valet. Deux chiens, l'un debout et paraissant attendre le départ de son maître; l'autre, couché au soleil, occupent le premier plan. Cette composition est très-simple; l'arrangement en est si naturel, qu'il semble que l'art n'y est pour rien. Le dessin des chevaux de Cuyp est loin d'être irréprochable. Ces animaux manquent d'élégance et de noblesse; la couleur en est satisfaisante, mais qu'elle est loin de celle de Wouwermans! Le ton général de ce tableau est agréable; quelques parties en sont brillantes, et d'une finesse qui est assez rare chez l'auteur. La production dont nous analysons en peu de mots les mérites a de la réputation parmi les

amateurs ; nous lui préférons le *Retour de la promenade*, ouvrage qui lui sert de pendant, et où tout le talent de Cuyp est plus évident. Dans *le Retour*, la tête du cavalier, qui doit être un portrait, est d'un modelé excellent; il n'y a pas d'ailleurs dans ce morceau de ces sécheresses qu'on trouve à regret dans l'autre. Ce sont, au surplus, deux bons tableaux de second ordre, dans le genre auquel ils appartiennent. Nous avons vu chez un riche amateur en province des copies de ces ouvrages de Cuyp qui sont peut-être égales en mérite aux originaux, mais que nous ne croyons pas de la main du maître; elles sont grassement exécutées.

PLANCHE IV.

RUYSDAEL (Jacques).

PAYSAGE; *peint sur toile: hauteur, un mètre, ou trois pieds onze lignes : largeur, un mètre trente-six centimètres, ou quatre pieds deux pouces deux lignes.*

Le ciel est chargé de nuées orageuses; le vent souffle avec force, et agite violemment le feuillage d'un groupe d'arbres et de grands arbustes qui occupent tout le premier plan; à droite est la lisière d'un bois où l'on arrive par un chemin sablonneux que gravit un paysan; le second plan à gauche est coupé par une barrière d'enclos, derrière laquelle on aperçoit une plaine bordée par un village. Ruysdael a sans doute emprunté à la nature le motif de ce tableau; car, s'il eût voulu composer un paysage, bien qu'il ignorât les règles de ce paysage de convention qu'on appelle historique, il aurait cherché des combinaisons de lignes plus grandes, plus pittoresques. Ce morceau doit être considéré comme une belle étude terminée, remarquable par sa couleur, sa touche ferme et large, et la facture consciencieuse et facile du feuiller des arbres qui forment le massif au centre du tableau. La partie droite du ciel est un peu lourde. Ce petit Ruysdael est également difficile à reproduire par le pinceau et par le burin; les copistes y ont rarement réussi.

Pl. 16 **RUYSDAEL.** *École Flam.de*



Dessiné par Vaupertel *Gravé par Schroeder.*

PAYSAGE.

RUBENS.

N.o 17. Ecole Flam.de



Dessiné par Clagnon. Gravé par Lacour.

PORTRAIT D'UNE DAME

DE LA FAMILLE BOONEN.

PLANCHE V.

RUBENS (Paul).

PORTRAIT D'UNE DAME DE LA FAMILLE BOONEN; *peint sur toile : hauteur, soixante-trois centimètres, ou un pied onze pouces trois lignes : largeur, quarante-sept centimètres, ou un pied cinq pouces quatre lignes.*

L'importance du nom de la personne peinte par Rubens ne jette pas un grand intérêt sur le tableau dont nous publions une copie gravée. La famille Boonen est fort inconnue historiquement en France, et l'illustre chef de l'École flamande lui vaut seul l'honneur d'être nommée quelquefois par les amateurs des arts. La dame à qui Rubens a donné l'immortalité n'était pas jolie; le peintre qui copiait la nature en exagérant plutôt ses défauts qu'en les corrigeant, n'a pas embelli son modèle. Mais les attraits de Mme Boonen ne sont ici d'aucune importance; son portrait est beau, indépendamment du mérite qu'il tient de l'original. Le coloris de ce morceau est plein de charme; les détails des mains, de la bouche et du cou sont d'une finesse délicieuse; les étoffes et les ornements ont un éclat qui contribue puissamment à donner aux parties animées ce ton ravissant dont les élèves de notre École de peinture se sont presque tous appliqués à reproduire l'effet si admirable et si difficile par sa simplicité. Plusieurs des portraits de Rubens ont plus de ressort que celui-ci; aucun n'a plus de séduction.

PLANCHE VI.

ANTINOUS EN ARISTÉE; *statue, marbre de Paros: hauteur, un mètre neuf cent quinze millimètres, ou cinq pieds dix pouces neuf lignes.*

On est convenu de voir Antinoüs dans cette figure d'un jeune laboureur ou d'une divinité champêtre ; nous ne savons ce que cette tradition a de fondé. Les olives que tient de la main gauche le rustre représenté par le statuaire, et qui établissent entre ce personnage et Aristée des rapports mythologiques, ont fait penser que cette statue pouvait être celle du favori d'Adrien, sous les emblèmes du demi-dieu qu'invoquaient les pâtres et les cultivateurs d'oliviers. Antinoüs est coiffé du pétase; il porte la tunique et les bottes de cuir de bœuf sans apprêt, il a sur l'épaule la houe. Ce morceau n'est pas d'un style très-élevé; la tête est même un peu commune, et nous avons peine à y reconnaître ce mignon de l'empereur dont la beauté fut si renommée, et que les prêtres déifièrent par respect pour la volonté d'un maître empressé de consacrer par des fondations pieuses le culte de ses mauvaises mœurs. Cette statue faisait partie de la collection du château de Richelieu.

N° 18 *Statue en marbre*



Dessiné par Vautier. *Gravé par Heina*

ANTINOÜS OU ARISTÉE.



GUIDE.

N.° 19 Ecole Ital.ne



Dessiné par Clagnen. Gravé par M.me Couet, née Baquoy.

PURIFICATION DE LA VIERGE.

EXAMEN

DES PLANCHES.

QUATRIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

GUIDO (Réni).

PURIFICATION DE LA VIERGE; *sur toile : hauteur, deux mètres quatre-vingt-six centimètres, ou huit pieds neuf pouces sept lignes : largeur, un mètre quatre-vingt-dix-huit centimètres, ou six pieds un pouce deux lignes.*

Marie a remis aux mains du grand-prêtre l'enfant que celui-ci offre à Dieu, et sur lequel il prononce les paroles saintes. La mère du Christ est à genoux devant l'autel; elle écoute avec recueillement la prière de la consécration. Ses parents sont groupés derrière elle. Sur le devant du tableau est une jeune fille, présentant deux colombes, selon qu'il était ordonné.

Un enfant, qui n'est qu'un moyen ingénieux de liaison entre les deux parties latérales de la composition, joue avec des tourtereaux qui sont dans un vase sur une table. Cette petite figure, dans un mouvement naturel et gracieux, est très-agréable.

L'ensemble de ce tableau est remarquable; les artifices de l'art s'y cachent habilement sous l'apparence de la plus grande simplicité. Le style en est noble sans affectation, et le dessin correct sans sécheresse. La figure de la Vierge est naïve; l'expression de ses traits est charmante. La jeune fille aux colombes est pleine de grace; l'acolyte de gauche plaît par la même qualité.

Le mérite principal de ce morceau du Guide est le coloris, à la fois vigoureux et suave, riche et vrai. Peut-être que l'effet serait plus puissant si le parti de lumière eût été moins large; mais les petits moyens étaient méprisés par les maîtres; *ils combattaient au jour*, comme disait David, et laissaient aux hommes médiocres le charlatanisme des oppositions puériles.

Nous ne connaissons pas de traduction gravée du tableau auquel nous avons consacré cet article.

PLANCHE II.

DAVID (Louis), né à Paris en 1748, mort à Bruxelles en 1826.

BÉLISAIRE; *peint sur toile : hauteur, un mètre, ou trois pieds onze lignes : largeur, un mètre quinze centimètres, ou trois pieds cinq pouces six lignes.*

Le goût périssait dans le grand naufrage où étaient entraînées les mœurs.

Tout était corruption dans le pays, où l'amour disposant de tout, les hauts intérêts de la politique étaient traités dans un boudoir, et les charges de l'église distribuées par une danseuse de l'opéra. Paris, comme une autre Sybaris, ne connaissait qu'un dieu, le plaisir; qu'un besoin, la volupté. Échapper aux pensées sérieuses et, pour ainsi dire, à la vie, était l'unique occupation des gens qui dominaient le siècle. Il semblait que, fatigués des grandes choses, ils se réfugiassent dans de petites intrigues pour trouver le repos. Pour les Français d'alors il y avait une France et point de patrie. Le sentiment



Dessiné par Sebn le Roy. Gravé par Sisco

BÉLISAIRE DEMANDANT L'AUMÔNE.

national était éteint dans presque tous les cœurs ; les rêves de gloire étaient passés; toutes les ambitions tendaient à une part du pouvoir absolu, sous l'empire duquel il fallait nécessairement être de ceux qui écrasent pour n'être pas de ceux qui sont écrasés ; les passions se déclaraient la guerre, mais c'étaient des passions mesquines ; l'amour était à l'enchère, aussi bien que les emplois de l'armée et de la magistrature; la frivolité régnait tyranniquement, et avait pour ministres des coquettes ou de jeunes gentilshommes dont l'exemple perdait le peuple.

Dans cet état de choses, les arts se précipitaient vers la décadence. La mode avait disgracié *le beau*, et mis *le joli* en faveur; on courait au nouveau, et l'on trouva le bizarre et le maniéré où l'on croyait rencontrer l'élégant et le gracieux. Costume, peinture, théâtre, sculpture, poésie, architecture, ornement, tout suivit la même marche, tout fut bientôt englouti dans ce torrent du mauvais goût qui entraînait le siècle. Quelques hommes de génie virent cependant le danger, et songèrent à opposer une digue aux progrès du mal. La philosophie s'occupa de la reconstruction de l'ordre moral et politique; ses efforts furent d'abord l'objet d'une opposition assez vive de la part des hommes qui trouvaient leur compte au désordre, mais bientôt elle trouva grace devant quelques-uns de ses antagonistes, et si elle n'eut pas à cette époque la gloire d'un triomphe complet, elle eut au moins celle de préparer le règne des idées généreuses qui devaient illustrer le XIX[e] siècle. Le Kain essayait au théâtre une réforme que Talma était appelé à compléter. Boucher plaisait encore, mais Vien était allé demander aux débris de l'antiquité le secret des arts, et il avait rapporté de Rome un ardent amour pour les beautés consacrées par le génie des anciens et de leurs heureux imitateurs du temps des Médicis. Vien luttait de tout son pouvoir en faveur d'une révolution que chaque jour rendait plus nécessaire et plus prochaine; ses travaux tendaient à ce but glorieux, et préparaient un événement que nous avons vu s'accomplir sous les auspices et par les soins de l'illustre David.

David naquit en 1748, au milieu de l'anarchie où végétaient les

beaux-arts. Comme il arriva à tant de grands hommes, sa vocation lui fut disputée par ses parents. Il se sentait porté par un goût très-vif vers l'étude de la peinture, on voulut en faire un architecte. Obligé de céder à une contrainte qu'il n'était pas en son pouvoir de surmonter, il feignit de s'y résigner; mais la passion qui le dominait, loin de s'affaiblir, ne fit que s'accroître des difficultés qu'on lui opposait; elle l'emporta enfin sur toutes les combinaisons d'intérêts. On comprit alors qu'il fallait aider au développement d'un génie qu'on avait été inhabile à comprimer. Madame David confia son fils à Boucher, qui était de sa famille. Boucher était alors bien vieux, et il donna son élève à Vien. Celui-ci reconnut dans le jeune David cette inspiration du grand artiste qui se décèle par des essais hardis mais incorrects. « Il a deviné son art », dit le professeur, après avoir vu des contours dessinés de sentiment par David sans le secours d'aucun maître et d'aucun modèle.

Les progrès de David furent si rapides, qu'au bout d'un très-petit nombre d'années d'études il concourut pour le grand prix de Rome, et se fit remarquer. Il n'avait point mis Vien dans sa confidence; il usa de la même réserve en 1772, où il exposa, sans l'aveu de son maître, le *Combat de Minerve contre Mars*, tableau qui lui valut l'honneur de la première couronne. Vien, pour le punir ne lui fit adjuger que le second prix. Au concours de 1773, David fut malheureux; les juges, partagés d'opinion d'abord sur le mérite de sa composition (*les Enfants de Niobé*), se réunirent pour le priver du premier prix. Cette injustice le révolta au point qu'il attenta à sa vie. Il renonça à prendre aucune nourriture, et il allait expirer quand les supplications de Sédaine, qui l'affectionnait comme un fils, et de Doyen, qui admirait son jeune talent et devinait son avenir, le firent changer de résolution. David ayant recouvré ses forces, et comprenant que c'était une lâcheté de céder aux cabales jalouses de ses rivaux et de ses juges, se présenta de nouveau dans la lice; il fut encore vaincu par la brigue. Il ne se découragea point, et l'année suivante son tableau des *Amours d'Antiochus et de Stratonice* fut couronné par ses maîtres et ses rivaux.

Il brûlait de visiter Rome; Vien qui, en 1775, avait été nommé directeur de l'École française, l'emmena avec lui. Ce fut là que sa passion pour les chefs-d'œuvre de l'art se développa et porta ses premiers fruits. Admirateur des peintres français, quand il eut vu les anciens maîtres, il renonça à son premier culte, changea de route, et s'adonna sans relâche à l'étude de l'antique.

S'il pouvait entrer dans notre plan de donner à cette notice des développements considérables, nous entrerions dans des détails intéressants sur le séjour de David à Rome et sur les événements de la vie civile et politique de ce grand artiste; mais la forme que nous sommes obligés d'imposer à notre travail, nous commande des privations qui diminueront de beaucoup l'intérêt que nous espérions inspirer à nos lecteurs. Sans parler de la copie que fit David de la *Cène* du Valentin, des *Pestiférés*, des *Funérailles de Patrocle*, d'un *Saint-Jérôme*, et de quelques productions du premier temps de l'auteur, nous venons donc au tableau dont nous donnons ici la gravure.

Bélisaire fut exécuté à Paris en 1780. David méditait ce sujet, et l'avait même à peu près composé pendant son séjour en Italie; il avait peint les têtes du vieillard et de son jeune guide, et cette belle étude avait obtenu beaucoup de succès à Rome. *Bélisaire* valut en 1781 à David l'honneur d'être reçu parmi les agrégés de l'Académie de peinture; ce tableau figura à l'exposition du Louvre en 1785, la même année que le *Serment des Horaces*. Il fit une révolution dans le goût du public; et s'il arma contre l'artiste la médiocrité envieuse, il lui conquit l'admiration des hommes supérieurs. Les dimensions du *Bélisaire* étaient quatre pieds de largeur sur trois pieds de hauteur. La copie d'après laquelle cette composition de David a été gravée est un peu plus petite. Le sort de l'ouvrage original fut très-bizarre: acheté par l'électeur de Trèves, il fut pris pendant les premières guerres de la conquête, et servit à couvrir un caisson de transport. Ce fut sur le cintre de ce chariot qu'un amateur reconnut avec étonnement le tableau de David; il l'acheta au fournisseur, aux yeux de qui une toile goudronnée était d'un prix égal à cette toile qui portait un chef-d'œuvre; il le fit restaurer par l'auteur lui-même peut-être, et il s'en

défit ensuite en faveur de Lucien Buonaparte : nous ne savons pas si ce prince le possède encore.

La répétition que possède le Musée royal a été exécutée par Girodet et M. Fabre, artiste distingué et généreux ami des arts qui a fait don à sa ville natale de la précieuse collection de dessins et de tableaux qu'il avait réunie à grands frais. Ce morceau, retouché par David, est signé de lui. Il est d'un style et d'un coloris fort remarquables. On doit regretter que David ait laissé dans cette composition une trace de sa première manière; la figure du soldat, d'ailleurs d'une si heureuse pantomime et d'une expression si belle, est un peu lourde : c'est un reste de ce goût français que l'auteur avait abjuré.

Nous n'avons garde d'analyser une composition touchante dont la vue est plus puissante sur l'imagination que tout discours, si plein qu'il soit d'émotion ou de naïveté. Le tableau de David est un poème qu'il ne faut point gâter par des commentaires.

M. Morel a gravé le *Bélisaire*, et a publié son travail vers l'an IX de la république. Cette planche, justement estimée, a pris place dans le cabinet de tous les amateurs.

PLANCHE III.

METZU (Gabriel).

LA LEÇON DE MUSIQUE; *sur toile : hauteur, trente-deux centimètres, ou neuf pouces huit lignes : largeur, vingt-six centimètres, ou neuf pouces deux lignes.*

Une dame est à son clavecin, où elle étudie une pièce du Nicolaï ou du Pleyel de son temps. Son maître, derrière elle, lui donne le secret de quelque passage difficile. Il y a dans l'expression de l'écolière peu d'enthousiasme musical, mais de la bonhomie et de la réflexion. Cette scène familière, composée sans recherche, est naïve. On y voudrait un peu plus d'esprit.

Toutes les qualités de Metzu se font remarquer dans ce petit tableau, d'une finesse de coloris peu commune et du travail de pinceau

N°. 21 METZU. École Flam.de



Dessiné par Bourdet. *Gravé par Migneret.*

UNE DAME À SON CLAVECIN.

No. 22. DEWRIES. École Flam.de



Dessiné par Vauzelle. Gravé par De Lauke.

HABITATION RUSTIQUE.



PORTRAIT DE JEAURAT.

le plus précieux. La tête du cavalier, dans le clair-obscur, est d'un ton charmant; l'harmonie des couleurs et les ajustements des personnages sont d'un bon goût. Cet ouvrage de Metzu a été copié bien souvent; il a été gravé aussi dans de très-petites dimensions, mais jamais d'une manière remarquable.

PLANCHE IV.

DECKER (Jean) ou DEWRIES (J.).

HABITATION RUSTIQUE; *sur toile : hauteur, cinquante-trois centimètres, ou un pied six pouces huit lignes : largeur, soixante-huit centimètres, ou deux pieds un pouce.*

Ce tableau, agréablement composé, est attribué dans le catalogue du Musée royal (édition de 1823) à Dewries J.; il a été restitué depuis à Decker. Nous pensons que cette nouvelle paternité est une erreur. Quoi qu'il en soit du véritable auteur de ce paysage, il est évident que le morceau dont nous donnons la gravure a été inspiré par la vue des ouvrages de Ruysdael. C'est la manière de ce maître, c'est son coloris, autant que le coloris et la manière d'un peintre essentiellement original peuvent être imités. Les eaux, le ciel et le ton local de cet ouvrage sont vraiment beaux; l'effet général est grave et peut-être un peu prétentieux; les détails sont d'une facture large; on les estimerait davantage s'ils rappelaient moins fidèlement la touche et la disposition de Ruysdael: en somme, le tableau dont nous parlons est digne de l'estime dont il jouit.

PLANCHE V.

GREUZE.

PORTRAIT DE JEAURAT; *sur toile.*

Jeaurat était un peintre médiocre, même dans le temps où l'École française comptait tant de peintres médiocres. On ne connaît guère

de lui que son nom, venu jusqu'à nous, grace à trois lignes de Diderot et au portrait de Greuze que nous reproduisons par la gravure. La physionomie de Jeaurat annonce l'honnêteté, la bienveillance et une certaine bonhomie mêlée de finesse qui plaît. Greuze fut sans doute l'ami de ce vieillard, peut-être aussi ne voulut-il le peindre que pour faire une bonne étude. Les muscles épais, gras et affaissés par l'âge qui revêtaient la large tête de Jeaurat offraient à l'artiste une multitude de plans difficiles à reproduire avec vérité, mais agréables à étudier. Greuze s'appliqua à faire un portrait naturel; il y réussit. Si la manière de cet artiste eût été plus ferme et plus grande, s'il avait possédé un peu plus le secret du coloris, cette production de son pinceau serait un chef-d'œuvre. Elle est estimable sous beaucoup de rapports. L'exécution en est d'une incroyable facilité, qui dégénère quelquefois en *lazzis*, mais qui atteste l'habileté d'une main rompue aux difficultés. Le portrait de Jeaurat fut exposé au Louvre en 1769.

La gravure que nous offrons au public est, nous l'espérons, digne de ses suffrages. C'est l'ouvrage d'un artiste allemand, mort il y a très-peu de temps à Paris, et qui promettait aux arts une célébrité de plus. Nous croyons pouvoir louer sans être contredits la tête de Jeaurat, qui nous paraît d'un excellent modelé et d'une touche ensemble ferme et délicate.

PLANCHE VI.

CÉRÈS; *statue, marbre de Paros : hauteur, un mètre sept cent trente-trois centimètres, ou cinq pieds quatre pouces.*

Cette figure de Cérès, qui faisait partie de la collection Borghèse, est d'un beau caractère et d'un bon travail. Les draperies en sont d'un goût noble et gracieux. Ce morceau de sculpture a été restauré à plusieurs époques; le travail des statuaires modernes n'a point gâté l'ouvrage antique, c'est le plus bel éloge qu'on en puisse faire.

Statue en marbre



Dessiné par Vauthier.

Gravé par Martinet

CÉRÈS (BORGHÈSE)

N.° 25. POUSSIN. École Franç.se



Dessiné par Dubois. Gravé par Boilly.

S.T JACQUES LE MAJEUR.

EXAMEN

DES PLANCHES.

CINQUIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

POUSSIN (NICOLAS).

SAINT JACQUES LE MAJEUR SUR LES BORDS DE L'ÈBRE;
peint sur toile.

Les légendaires sont peu d'accord sur les événements qui ont signalé la vie du premier évêque de Jérusalem. Très-peu d'entre eux, par exemple, racontent l'apparition de la Vierge au frère du Seigneur, qui fait le sujet du tableau de Poussin dont nous publions la gravure. Ceux qui en ont recueilli la tradition ont écrit que Jacques, étant sur les bords de l'Èbre avec ses disciples, où ils s'occupaient des intérêts de la religion, vit descendre du ciel et se poser sur une colonne de jaspe la mère du Christ, qui lui ordonna d'élever sur ce lieu même une église, ce que Jacques s'empressa de faire. Que le fait soit ou non constaté, toujours est-il que certains auteurs le tenant pour vrai, Poussin a pu le consacrer par le pinceau.

La composition de cette page est un peu resserrée et confuse; elle est loin d'avoir d'ailleurs le grand caractère des autres productions du maître. Ce n'est pas que le style manque ici de noblesse et d'élévation; ce n'est pas que la force et l'expression soient absentes dans

les figures de ces chrétiens ; mais, si l'on peut louer la partie matérielle de l'exécution, la partie morale de la conception laisse beaucoup à désirer. Le coloris primitif de ce morceau était vigoureux. Le temps l'a rembruni à tel point que les ombres, les demi-teintes et les parties lumineuses sont confondues dans un ton uniformément noir, qui fait disparaître une grande partie des beautés de détail. Quelques personnes ont voulu voir, dans la figure prosternée au premier plan, saint Jacques le Mineur, parce qu'un historien a dit « qu'il se « prosternait si souvent à terre pour prier, que son front et ses ge« noux s'étaient endurcis comme la peau d'un chameau. » Il est évident que ces personnes se sont trompées. Le fils d'Alphée est agenouillé, le bras droit appuyé sur la poitrine, et exprimant par son geste et son regard sa reconnaissance pour l'honneur que la Vierge lui fait de se manifester à lui. Nous pensons que c'est du tableau dont nous nous occupons que M. de Tincourt veut parler dans sa lettre sur *les tableaux et dessins du Cabinet du roi, exposés au Luxembourg depuis le* 14 *octobre* 1750, quand il analyse un *ex-voto* du Poussin qu'il dit être connu sous le nom de *Notre Dame au pilier*.

PLANCHE II.

GIORDIANO (LUCA), né à Naples en 1632, mort en 1705.

JÉSUS ACCEPTANT LES INSTRUMENTS DE SA PASSION ; *sur toile : hauteur, un mètre cinquante-un centimètres, ou quatre pieds sept pouces neuf lignes : largeur, un mètre vingt-quatre centimètres, ou trois pieds neuf pouces six lignes.*

Jésus, sa mère et saint Joseph prennent du repos sur les débris d'un monument antique. L'enfant miraculeux entretient ses parents de sa mission, du courage qu'il lui faudra pour la remplir, des dangers qu'aura à courir ce qu'il y a d'humain en lui, de son dévouement sans bornes pour les hommes, des chagrins, des tourments, des calomnies qui doivent payer son zèle, de sa mort qui doit jeter un jour tant d'éclat sur sa vie et assurer le triomphe de sa morale.....

N°. 26. GIORDANO. École Ital^ne



Dessiné par Bourdet. *Gravé par Levasseur.*

JÉSUS ACCEPTANT LES INSTRUMENTS

DE LA PASSION.

Tout-à-coup la nue s'entr'ouvre ; Dieu le père apparaît à la sainte famille, dans tout l'éclat de sa gloire : il est entouré d'anges, et porte en sa main le sceptre du monde qu'il va donner à son fils. Le Saint-Esprit, les ailes étendues, plane sur la tête de Jésus, où il fait descendre un rayon de sa grace. Des archanges, portant tous les instruments de la Passion, viennent les présenter au Rédempteur. Celui-ci les contemple, d'abord avec effroi, ensuite avec résignation et amour. Il aurait dit : « Mon père, éloignez de moi cet appareil de supplice ; » mais ses frères souffrent, opprimés par une tyrannie barbare, portant le joug de l'inégalité, condamnés par des maîtres odieux à un esclavage sans rémission ; il a promis de changer leur sort, en donnant, législateur divin, des enseignements nouveaux, un code de charité, des préceptes de justice et de vertu, et en scellant de son sang le grand œuvre de régénération qu'il a entrepris : il accepte l'avenir effrayant et doux qu'on lui offre. La couronne d'épines dont on ceindra sa tête royale ; le gibet infame où on l'attachera à côté de deux larrons ; la colonne où les soldats du prétoire meurtriront ses membres ; l'éponge enfiellée qu'une compassion cruelle approchera de ses lèvres pour le rafraîchir, et étancher la soif dont il sera dévoré ; la lance qui doit percer son flanc sacré ; l'écriteau où l'ironie la plus lâche appellera l'insulte sur le Nazaréen, roi des Juifs : il les reçoit sans se plaindre ; il ne rejette aucune de ces choses, voulant que son triomphe soit d'autant plus éclatant qu'on aura rendu son trépas plus ignominieux et plus terrible.

Giordiano a fort bien exprimé dans la figure du jeune Christ le combat où la nature de l'homme-Dieu se montre tout entière, avec sa générosité divine, avec sa faiblesse humaine. La tête de Jésus est charmante, aussi-bien que celle de Marie, effrayée de la vision menaçante qui présage à son fils des souffrances que tout son amour maternel sera impuissant à détourner de cet objet chéri.

La composition du tableau qui nous occupe est un peu écrasée ; plus d'espace aurait permis à l'auteur des développements qui manquent à cette petite page, d'ailleurs bien entendue. Le groupe des anges et la *gloire* du Père Éternel sont trop rapprochés des trois figures principales ; aussi la scène manque de majesté.

C'est sans doute pour une chapelle que fut exécuté ce morceau, où l'on reconnaît les deux manières de l'auteur.

Élève de l'Espagnolet et plus tard de Pietre de Cortone, le napolitain Giordiano prit de son premier maître le sentiment du vrai pour l'expression et le coloris, et de l'autre un style plus aimable qu'élevé, une facilité dégénérant quelquefois en négligence, et un certain goût d'arrangement, mauvais, surtout dans les draperies.

Le ton général de l'ouvrage auquel nous consacrons cette notice est gracieux et ferme; l'ange qui porte la croix, la tête de Jésus et celle de Dieu le Père, sont d'une couleur très-harmonieuse et très-suave: ce sont les meilleures parties de cette production estimable qui, pour avoir les défauts de l'école romaine à son déclin, ne mérite pas moins d'occuper un rang distingué parmi celles des peintres illustres du XVIIe siècle.

PLANCHE III.

COCHEREAU (Mathieu), né en 1793 à Montigny (Eure-et-Loir), mort à la mer en août 1817. Élève de David.

ATELIER DE DAVID; *sur toile : hauteur, quatre-vingt-dix centimètres, ou deux pieds neuf pouces trois lignes: largeur, un mètre deux centimètres, ou trois pieds un pouce six lignes.*

La dernière génération des élèves de David est rassemblée dans l'atelier du maître, aux Quatre-Nations. *Polonais*, modèle accrédité chez les peintres d'histoire et à l'école, pour l'élégante proportion de ses formes et le ton de sa carnation, pose, assis sur l'estrade où l'a placé le professeur. Bientôt par ces mots : « c'est ça et ce n'est pas ça », intelligibles pour les jeunes peintres, parce qu'ils sont prononcés d'une certaine façon qui frappe leur sens artiste, David viendra faire entendre qu'on a copié peut-être passablement la nature, mais que si on a fait une assez belle académie, on n'a pas fait un homme; que le contour est satisfaisant, mais qu'entre ces limites de la matière il n'y a point d'ame; qu'on a reproduit naïvement jusqu'aux difformités dont la

N.° 27. COCHEREAU. École Franç.se



Dessiné par Savary. Gravé par Pigeot (fils)

ATELIER D'UN PEINTRE.

fatigue a gâté les pieds du soldat, mais qu'on aurait dû épurer un peu ce trait qui a le défaut d'être fidèle jusqu'à la laideur. Chacun s'applique pour mériter une parole d'approbation ; récompense précieuse, car David en est avare. On cause, on plaisante, on fait des *charges* dans la conversation et sur les gardes-main ; l'étude n'en souffre pas. L'émulation est vivement excitée par l'avenir promis au génie que le travail aura développé. La gloire de David est à son apogée; qui pourra atteindre cette hauteur qu'on se propose généreusement pour but, et où il est si difficile de monter? Déja des exemples encourageants peuvent être cités ; Gros, Gérard et Girodet ont illustré l'école, pourquoi n'aurait-on pas le même bonheur? Et l'on s'anime, et l'on travaille avec courage. Le succès populaire, les suffrages des connaisseurs, n'ont point fait germer dans les cœurs des émules cette basse jalousie qui déshonore trop souvent les rivaux ; on ne connaît encore qu'une envie, mais celle-là est noble, c'est de faire mieux que son camarade, et de mériter que David dise : « *C'est ça, c'est bien ça ; mon ami, tu iras, toi.* »

Cochereau, qu'exaltait ce sentiment d'une ame élevée, était un des bons élèves du dernier atelier de David. Il promettait à la France un peintre distingué de plus ; la mort trompa les espérances des amis des arts. Comme Drouais, mais ayant produit des ouvrages moins capitaux, Cochereau mourut à vingt-quatre ans. Il s'était embarqué avec Prévost, son oncle, auteur de beaux panoramas, qui allait en Judée chercher une vue générale de la ville sainte. Une dyssenterie l'attaqua près de Biserte, et il succomba à la violence de son mal. Cette fin déplorable et si imprévue affligea vivement les amateurs. Cochereau devança au tombeau Truchot, Michallon, Pagnest, Géricault, X. Leprince, et tant d'autres jeunes artistes sur lesquels la peinture fondait un espoir qui eût été complètement réalisé si le temps jaloux ne nous les eût ravis.

Le tableau dont nous donnons ici la traduction gravée est un souvenir des études de Cochereau. C'est une représentation fidèle des lieux où David l'initia aux premiers mystères de l'art. L'auteur a groupé auprès de lui quelques-uns de ses condisciples affectionnés ; on re-

connaît parmi eux M. Dubois de Versailles, connu par de très-bons portraits; M. Schnetz, coloriste vigoureux, peintre naïf et original qui a conquis un rang distingué entre les meilleurs sujets de la jeune école, et cet infortuné Pagnest qui n'a laissé qu'un témoignage de son passage dans la carrière, témoignage admirable, chef-d'œuvre du genre, le portrait de M. de Nanteuil, où l'art semble avoir triomphé dans le défi porté au pinceau par la nature.

L'ouvrage de Cochereau est séduisant; la lumière est brillante, et le piquant de l'effet n'y est point acheté par des combinaisons mesquines. Les oppositions y sont raisonnables; elles naissent du sujet, sans effort, sans charlatanisme. Remarquable par un coloris puissant et point affecté, le tableau de Cochereau l'est encore par l'expression, le mouvement et le dessin des figures. Son admission dans la Galerie des peintres célèbres de toutes les époques est une justice rendue au talent naissant et un tribut d'estime personnelle payé par M. le directeur des Musées royaux à la mémoire d'un jeune homme qu'il aimait, et dont personne, mieux que lui, ne pouvait apprécier les bonnes qualités et le mérite réel.

PLANCHE IV.

BLOEMEN (Jean-François Van), dit l'Orizonte.

PAYSAGE HISTORIQUE; *peint sur toile: hauteur, soixante-seize centimètres, ou deux pieds deux pouces onze lignes: largeur, quatre-vingt-dix-sept centimètres, ou trois pieds.*

Nous avons donné, dans la deuxième livraison du *Musée royal*, la gravure d'un paysage de l'*Orizonte* dont celui-ci est le pendant, et auquel il ne le cède en mérite sous aucun rapport.

Des ruines antiques auprès de fabriques d'un goût moderne occupent le troisième plan de la composition, et sont liées aux plans antérieurs (si l'on peut parler ainsi) par des massifs de bois qui bordent un chemin tortueux, dessiné à gauche par un étang et par des mamelons qui se confondent dans une plaine bornée par des montagnes à l'ho-

N.° 28. BLOEMEN. École Flam.de

Dessiné par Vasseret Gravé par Schroeder.

PAYSAGE.

Nº. 29 LÉONARD DE VINCI. Ecole Ital^ne



Dessiné par Lerichon. *Gravé par le même.*

PORTRAIT DE MONA LISA.

rizon. De grands arbres garnissent l'une et l'autre rive de l'étang; des baigneurs et une femme, causant avec un pâtre, sont les figures, sans intention dramatique, placées par l'auteur dans un tableau qui aurait eu besoin de quelque chose de plus animé pour contraster avec sa froide et belle ordonnance classique.

L'exécution de ce morceau est large, facile, vive. On voudrait que le coloris en fût plus vigoureux; mais qui peut tout avoir? Ce paysage et son pendant sont du meilleur temps de l'*Orizonte*. On y trouve cette sûreté de pinceau qui annonce la force de l'âge et la maturité du talent.

PLANCHE V.

LÉONARD DE VINCI.

PORTRAIT DE MONNA LISA DITE LA JOCONDE; *hauteur, soixante-dix-huit centimètres, ou deux pieds cinq pouces : largeur, cinquante-huit centimètres, ou un pied neuf pouces six lignes.*

Léonard exécuta à Florence ce délicieux portrait qui est celui de la femme d'un gentilhomme nommé, dit-on, Francesco del Giocondo. Monna Lisa jouissait d'une grande réputation de beauté; si l'image est fidèle, comme il faut le croire, Lisa était charmante en effet. La douceur de ses traits, la grace répandue sur toute sa personne, l'expression aimable de ses yeux et de sa bouche, l'élégance de sa taille, la forme distinguée de ses mains, en faisaient un modèle digne du pinceau de Léonard. Si cette femme séduisante pouvait parler, quelles confidences n'aurait-elle pas à nous faire! que de conquêtes n'aurait-elle pas à raconter! princes et bourgeois, que d'hommes durent soupirer pour elle! Et Léonard, beau, élégant de corps et d'esprit, chevalier aussi aimable qu'artiste habile, troubadour habitué à vaincre auprès des femmes, qu'il chantait sur sa lyre et qu'il immortalisait avec son crayon; Léonard ne fut-il que le peintre de Monna Lisa? Je ne sais; mais il me semble qu'en regardant avec attention cette peinture, il est permis d'y trouver autre chose qu'un effort de l'art. Tout est si parfait dans ce morceau, qu'on y voit le génie de l'amour. La séduc-

tion ne peut aller plus loin. Le modelé de ces chairs, la finesse de cette touche, ces caresses du pinceau, un homme indifférent les eût-il trouvés dans son talent? J'en doute. Le temps aurait dû respecter cette image que Léonard adressa peut-être avec orgueil à la postérité comme un souvenir de son bonheur; mais les œuvres du génie, aussi-bien que l'amour et la beauté, sont sujettes aux ravages du temps. La couleur de ce portrait a *poussé*, et maintenant la carnation en est d'un ton peu agréable. Monna Lisa est assise auprès d'un balcon à colonnes, au-dessus duquel on aperçoit la campagne. Ce paysage dépare le tableau; les montagnes y sont d'un style plus burlesque que noble. L'arrangement de la coiffure et le costume de la Joconde sont d'un goût excellent; coquets et simples tout-à-la-fois, ils plaisent par une naïveté et une certaine recherche qui, loin de s'exclure, s'allient fort bien pour concourir à un ensemble enchanteur.

PLANCHE VI.

NÉMÉSIS. *Statue, marbre de Paros: hauteur, un mètre sept cent cinquante-trois millimètres, ou cinq pieds quatre pouces neuf lignes.*

Le catalogue général des sculptures du Musée donne à la statue que nous reproduisons ici le nom de *Némésis*. Les attributs que le sculpteur a prêtés à cette figure laissent cependant des doutes à cet égard. La corne d'abondance ne convient guère à la déesse de la vengeance, ou, si l'on veut, de la justice distributive. La position du bras droit, plié et présentant la coudée, paraît avoir déterminé la dénomination qui prévaut aujourd'hui: soit. Peut-être ne serait-il pas impossible de protester avec succès contre une semblable décision; mais elle importe si peu! le point essentiel, c'est que la statue est un beau morceau. Le temps ne nous l'a pas transmise dans son intégrité; la tête n'est point celle qui surmonta toujours le corps; c'est une restauration fort ancienne, habilement faite, mais qui laisse à désirer, sous le rapport du style, plus de sévérité et de noblesse. Le bras droit, qui est d'une belle proportion et d'une exécution élégante, est presque entièrement antique. *Némésis*, dans cette représentation, a la coiffure appelée *crobylus*.

N.° 30

Statue en marbre



Dessiné par Vauthier.

Gravé par Lequevauviller

NÉMÉSIS.

Nº. 31. GIRODET. École Franç.se



Dessiné par Bourdon. Gravé par Forster.

ENDYMION.

EXAMEN
DES PLANCHES.

SIXIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

GIRODET-TRIOSON, né à Montargis en 1770, et mort à Paris le 8 décembre 1824.

ENDYMION. *Sur toile; hauteur : un mètre quatre-vingt-dix-sept centimètres, ou cinq pieds quatre pouces cinq lignes; largeur : deux mètres soixante-deux centimètres, ou huit pieds huit lignes.*

Le célèbre élève de Wille, le pur et sévère Berwic, était à peine descendu au tombeau, que Prud'hon, peintre original et gracieux, fut frappé mortellement. Géricault, qu'un talent vigoureux avait placé au premier rang des peintres de cette jeune École qui grandit pour nous consoler de tant de pertes douloureuses, Géricault les suivit de près. Sa cendre n'était point encore refroidie qu'on porta celle de Girodet dans le Panthéon des beaux-arts, peuplé en bien peu de temps d'un si grand nombre de morts illustres. Girodet succomba à une maladie dont il portait depuis long-temps le germe fatal, et dont les irritations d'un esprit inquiet avaient hâté les périodes extrêmes. Une foule considérable d'artistes, de gens de lettres et de gens du monde,

amis ou admirateurs du poète qui avait créé *la Scène du Déluge*, *Atala*, *Hippocrate* et *Endymion*, formèrent le convoi à la tête duquel marchait M. de Châteaubriand, aux inspirations de qui Girodet avait dû un de ses plus beaux ouvrages. Les honneurs funèbres rendus à ce peintre par plus de six mille personnes, entre lesquelles on remarquait des étrangers du plus haut mérite et de la plus grande distinction, étaient un hommage presque européen qui témoignait de l'admiration que le talent de Girodet avait commandée généralement.

Girodet parlait la langue universelle; il s'adressait à toutes les imaginations, les exaltait, les séduisait, se les appropriait; sa pensée n'était pas limitée par le cadre de sa composition, elle s'étendait bien au-delà; chacun pouvait la compléter; et cette association possible de tous les génies à celui de l'artiste était une sorte de flatterie dont il était impossible de ne pas se montrer reconnaissant: de là le succès qu'il obtenait chez les personnes de goût, même quand elles ne pouvaient apprécier ses productions sous le rapport de l'art. Parmi les connaisseurs, son succès était plus grand encore. On s'étonnait de la profondeur de son savoir; on admirait cette pureté de dessin dont la correcte élégance aidait à la traduction d'une idée poétique, loin de lui nuire en la matérialisant; on aimait ce style qui, dans son élévation, respectant la nature, la reproduisait toujours sous les formes les plus belles.

Toutes les conceptions de Girodet portent l'empreinte d'une méditation profonde. Les règles vulgaires d'après lesquelles tant d'artistes composent, satisfaits quand ils ont pour résultats de leurs combinaisons des tableaux suivant les formules données, ces règles, l'auteur du *Déluge* les avait étudiées pour en connaître le vide, et pour se garantir des beautés qu'elles enfantent en l'absence du génie.

Appelé de bonne heure, par une vocation ardente, à l'étude qui a illustré son nom, Girodet reçut de David les leçons et les exemples qu'on l'a vu pendant trente années mettre si glorieusement en pratique. Couronné au concours de l'Académie, il alla s'inspirer à Rome par la vue des chefs-d'œuvre anciens; il rapporta de ce commerce avec les grands peintres des siècles passés un amour du beau qui ne se dé-

mentit jamais chez lui, quelque système qu'il ait adopté dans la suite.

Endymion fut le premier ouvrage d'un élève qui dès ce temps-là mérita d'être classé parmi les maîtres. La composition de ce tableau annonçait une imagination élevée, un sentiment de poésie plein de charme et de délicatesse. Admirons l'ingénieuse création du peintre qui sut allier tant de pudeur à tant de volupté, tant de convenance à tant de passion. Le dessin ferme et gracieux, la nouveauté originale de la couleur, la spirituelle introduction de Zéphire dans le sujet qu'elle explique, la manifestation de Diane amoureuse par un rayon lumineux arrêté sur la bouche du berger, le sourire qui, suivant l'expression d'une femme d'esprit, atteste le bon rêve que fait Endymion, le mystère du clair-obscur et le piquant de l'effet, assurèrent, au tableau dont nous donnons la gravure, l'estime de tous les gens sensibles au mérite des belles productions des arts. La postérité confirmera sans doute à l'égard de l'*Endymion* le jugement des contemporains. *Atala au tombeau*, ouvrage mélancolique et touchant, qui n'avait pas besoin des circonstances où il parut pour être apprécié, obtint un succès de vogue justifié par des qualités brillantes.

Un tableau capital où l'art eut à lutter contre les difficultés les plus grandes et contre la force des préjugés établis dans la peinture, assura la gloire de Girodet. De nombreuses critiques accueillirent *la Scène du Déluge* à son apparition au Louvre. On ne voulut voir dans cette admirable création qu'un tour de force et qu'une conception bizarre; mais l'envie, l'ignorance et la mauvaise foi se turent enfin; le jury des prix décennaux récompensa le dessinateur savant et le poète sorti des routes communes. Le *Déluge* restera comme un des monuments les plus honorables des arts au XIXe siècle.

Napoléon, qui savait conquérir tous les hommes supérieurs, chargea Girodet de tracer quelques pages en l'honneur des armées françaises. *La révolte du Caire*, *les Clefs de Vienne* et un *Songe ossianique* naquirent de cette volonté du chef de l'état.

La reconnaissance guida, dans une circonstance intéressante de sa vie, le pinceau de Girodet; il consacra le nom du médecin Trioson,

son père adoptif et son ami, par la dédicace d'une de ses plus belles compositions : *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerce* fait autant d'honneur à l'ame de Girodet qu'à la majesté de son crayon.

Occupé sans cesse d'abstractions; adonné aux études littéraires, qui confortaient son génie; passionné pour l'art des vers qui lui était rebelle; consumant ses veilles dans les travaux de la peinture, que la nuit interrompt ordinairement; en proie aux tourments d'un mal affreux (*) qui le dévorait, Girodet devait mourir jeune. Il avait voulu renoncer à la peinture quelques années avant celle qui termina sa carrière; encouragé cependant par ses amis, il produisit sa *Galathée*. Cet ouvrage accusait la peine; on y reconnut un esprit fatigué qui n'enfantait plus qu'avec douleur. Girodet avait mis en œuvre dans cette peinture toutes les ressources de la métaphysique, comme pour compenser ce qu'il manquait de ressort à son imagination malade. Quelques parties du tableau, dignes du grand peintre, firent mieux apercevoir la faiblesse du reste. La diversité des opinions que la *Galathée* excita dans le monde affligea vivement l'artiste, et jeta sur ses idées un voile de tristesse qui l'accompagna jusqu'à ses derniers moments.

Girodet était chevalier de la Légion-d'Honneur et de Saint-Michel, et membre de l'Académie des Beaux-Arts (4e classe de l'Institut). Il occupa plusieurs fois les séances de cette Compagnie par la lecture de quelques morceaux sur les théories élevées des arts du dessin. On remarque dans ces écrits une profondeur de vue qui n'étonne point de la part de leur auteur, mais en même temps une bizarrerie affligeante. Girodet a laissé inédit un poème, auquel on n'a pas cru devoir faire subir encore l'épreuve de la publication, et des dessins charmants que quelques artistes, nourris des principes et de la manière du maître, ont fort bien reproduits par la lithographie.

(*) On a dit que c'était l'envie, et que, dans les paroxismes de cette cruelle affection, le patient tombait dans un abattement mélancolique, interrompu par des démonstrations furieuses. Nous ne rapportons qu'avec défiance des bruits semblables; ils s'étaient généralement accrédités, mais il nous a toujours été douloureux d'y croire.

N.° 32. GUIDE. École Ital.ne



Dessiné par Bourdet. Gravé par Géraut.

SALUTATION ANGÉLIQUE.

On dit que l'examen de la tête de Girodet, à laquelle on a fait l'application du système cranologique, a montré aux gens de l'art que la boîte osseuse était dans toutes les conditions d'organisation que le docteur Gall reconnaît comme les témoignages des plus hautes capacités. Cet examen a encore eu pour résultat de faire connaître l'étonnante conformité qu'il y avait entre le crâne de Girodet et celui de Mirabeau. Ce rapprochement mérite d'être consigné.

L'*Endymion* a été gravé en 1810 par M. Châtillon; les bonnes épreuves de cette estampe sont justement estimées.

PLANCHE II.

GUIDO (RÉNI).

LA SALUTATION ANGÉLIQUE. *Sur toile; hauteur: trois mètres vingt centimètres, ou neuf pieds neuf pouces trois lignes; largeur: un mètre vingt-six centimètres, ou trois pieds dix pouces six lignes.*

L'ange du Seigneur visite Marie, et lui annonce l'inconcevable mystère d'une conception où sa pudeur et sa virginité n'auront point à souffrir; il offre à la mère du Messie à venir le lis, symbole de pureté, et lui présage la gloire qui l'attend au ciel. Des chœurs de Trônes et de Dominations chantent les louanges de l'heureuse épouse de saint Joseph: « Béni soit le sein prédestiné (*vas electionis*)!... » Marie accepte avec joie et humilité la faveur que le Dieu des Juifs lui adresse; elle écoute respectueusement l'envoyé d'en-haut, et ces seules paroles s'échappent de ses lèvres: « Qu'il soit fait ainsi qu'il est dit. »

La composition du tableau du Guide est très-simple; elle est dans les conventions anciennes du sujet. Il ne faut pas reprendre ici les anachronismes dont les détails sont entachés, ils appartiennent tout-à-fait au XVIe siècle. L'aspect de cet ouvrage est agréable; le coloris en est éclatant et le dessin d'un goût très-simple. Les têtes principales sont d'un joli caractère et d'une expression charmante; l'arrangement des draperies sent un peu la manière; la *gloire*, qui domine la scène,

est mal découpée; les figures qu'elle supporte sont d'un ton suave: la symétrie des ailes de l'ange pourrait être blâmée ailleurs; là, elle plaît; c'est un heureux encadrement pour la tête du messager céleste, et puis c'est un trait de naïveté de plus dans un morceau généralement naïf et gracieux.

PLANCHE III.

TERBURG (Gérard).

LA LEÇON DE MUSIQUE. *Sur toile; hauteur: quatre-vingt-cinq centimètres, ou deux pieds sept pouces quatre lignes; largeur: soixante-dix-huit centimètres, ou deux pieds quatre pouces neuf lignes.*

Une dame debout, son cahier de musique à la main, vient d'indiquer à un jeune cavalier quelques positions du doigté de la guitare. Celui-ci les essaie, et met à cette étude une attention qui donne à sa physionomie l'expression la plus singulière. Cette petite scène d'intérieur a été traitée par Terburg avec la simplicité gracieuse qui est le cachet de ce maître. Le dessin des figures est correct, les poses en sont naturelles; le ton des chairs est fin, celui de tous les accessoires harmonieux et suave. Les têtes du guitariste et de son professeur sont d'un excellent modelé; celle de la dame est cependant un peu plus sèche que l'autre; l'ombre portée par le nez sur la joue du petit côté détache ce trait durement. Les draperies sont aussi largement traitées que le comporte le genre de l'ouvrage. Dans le tableau qui nous occupe, la touche de Terburg est peut-être plus aimable encore que dans ses autres productions; ordinairement précieuse et ferme à la fois, elle réunit ici ces deux qualités au plus haut degré.

La *Leçon de Musique* de Terburg a été gravée bien souvent et surtout dans les petites dimensions. La copie que nous offrons à nos souscripteurs ne leur laissera pas, nous l'espérons du moins, regretter même la plus estimée d'entre celles qui ont été publiées.

N.° 33. TERBURG. Ecole Flam.de



Dessiné par Seb. le Roy. Gravé par M.me Couet née Baquoy.

LA LEÇON DE CHANT.



Dessiné par Le Roy fils. Gravé par Fortier.

PAYSAGE.



Dessiné par Bourdet. Gravé par Gelée.

PORTRAIT D'ADOLPHE DE VIGNACOURT.

PLANCHE IV.

BOTH (JEAN) D'ITALIE, né à Utrecht en 1610, et mort en 1650.

PAYSAGE. *Sur toile; hauteur: soixante-onze centimètres, ou deux pieds deux pouces deux lignes; largeur: cinquante-huit centimètres, ou un pied neuf pouces cinq lignes.*

Le Musée royal ne possède que deux ouvrages de cet artiste, qui, selon nous, n'occupe pas une place assez distinguée dans l'estime des amateurs. Both a son coin d'originalité; s'il se répète, c'est lui, non un autre qu'il reproduit. Ses tableaux sont chauds; il sait y mettre le soleil, quelquefois un peu uniformément, le plus ordinairement d'une manière fort heureuse. Le paysage dont nous donnons la gravure est très-joli; il a un accent de vérité qui séduit. Il ne faut pas chercher dans les ouvrages de Both, et dans celui-ci moins que dans tout autre, cette symétrie de lignes, ce beau choix de détails, arbres et rochers, cette cadence de plans et de formes pittoresques qui sont le *principium et fons* du paysage classique: une composition toute naturelle; une disposition de lieux que chacun croit reconnaître, tant elle est possible; une lumière ardente répandue de l'horizon aux premiers plans; un coloris puissant que le temps a un peu dénaturé en le poussant au jaune; une touche vive et spirituelle; voilà par où se font remarquer les productions du Both d'Italie. Jean Both eut un frère, peintre comme lui et presque toujours son collaborateur. André et Jean moururent la même année à Utrecht leur patrie.

PLANCHE V.

CARAVAGGIO (MICHEL-ANGIOLO AMERIGHI, ou MARIGI dit IL).

PORTRAIT EN PIED D'ADOLPHE DE VIGNACOURT. *Sur toile; hauteur: un mètre quatre-vingt-quatorze centimètres, ou cinq pieds onze pouces sept lignes; largeur: un mètre vingt-quatre centimètres, ou trois pieds neuf pouces neuf lignes.*

Adolphe de Vignacourt, élevé à la dignité de grand-maître de Malte en 1601, fut à la tête de l'ordre jusqu'en 1622. Caravage l'a représenté debout, cuirassé, jambardé, brassardé, son bâton de com-

mandement de l'une à l'autre main, comme étaient enfin les chevaliers du bon temps, nobles de nom et d'armes, grands pourfendeurs d'infidèles, et terribles en la croisade comme à l'intérieur de la France catholique. Sa pose est théâtrale et cependant vraie, car dans les choses les moins susceptibles en apparence de cette qualité, Caravage savait être naturel. Amerighi pouvait grandir un peu son modèle afin de lui donner quelque grace; mais son rival le Josepin tenait pour la grace, et lui s'en défendait comme d'un vice. Le Vignacourt de Caravage est fier, vigoureux, provocateur; celui de Josepin eût été élégant, rodomont et dameret peut-être : Michel-Angiolo en a fait un taureau; sous le pinceau de son ennemi, le chef des chevaliers de Malte fût devenu un vieux troubadour. Le page qui porte le casque du grand-maître est naïf de dessin et d'expression. Le ton de ce morceau est d'une grande fermeté aussi bien que la touche, le style en est un peu lourd; mais, nous l'avons dit, Caravage faisait peu de cas de l'élégance. Le portrait de Vignacourt appartient depuis long-temps à la France; il figurait dans la galerie du Luxembourg en 1750.

PLANCHE VI.

PERSONNAGES ROMAINS DANS LE COSTUME DE MARS ET DE VÉNUS. *Groupe en marbre grec; hauteur: cinq pieds six pouces dix lignes.*

Sont-ce là deux portraits, ou bien ce groupe représente-t-il en effet Vénus et Mars, Coriolan et Volumnie, ou, comme quelques-uns ont dit, Hector et Andromaque? La question peut rester indécise sans inconvénient. Il importe assez peu qu'un contemporain des Antonins, riche et fier de sa gloire acquise sur les champs de bataille, ait voulu demander au statuaire une immortalité qui a fait défaut devant le siècle présent (car nous ignorons le nom du guerrier dont l'image est venue jusqu'à nous), ou qu'un sculpteur ait groupé deux figures qu'on a pu baptiser de noms héroïques ou divins; ce qui nous importe, c'est le monument comme produit des arts d'un pays et d'une époque intéressants. Ce morceau est remarquable; il n'est cependant pas d'un bon maître, et sur ce point nous partageons tout-à-fait l'opinion de M. Clarac. Il est d'un ciseau sec, mais consciencieux. Le groupe est bien entier; aucune fâcheuse restauration n'a altéré le travail original.

N.° 30.

Groupe en marbre



Dessiné par Vauthier. Gravé par Martinet.

MARS ET VÉNUS.

N.° 37. DROUAIS. École Franç.se



Dessiné par Flaguen. Gravé par Pigeot père.

MARIUS À MINTURNES.

EXAMEN

DES PLANCHES.

SEPTIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

DROUAIS (Jean-Germain), né à Paris le 25 novembre 1763, mort à Rome le 13 février 1788.

MARIUS A MINTURNES. *Sur toile; hauteur : huit pieds quatre pouces six lignes; largeur : onze pieds quatre pouces.*

LE CIMBRE.

Cimbres, Gaulois, Teutons, par sa main égorgés,
Mânes chers et plaintifs, vous serez donc vengés!
Courons.

MARIUS (*se réveillant.*)

Qui vient à moi?

LE CIMBRE.

La mort.

MARIUS.

Quel es-tu?

LE CIMBRE.

Tremble!
Cimbre, je venge Rome et les Cimbres ensemble.
Songe à ces flots de sang par ton bras répandus;
Songe...

MARIUS.

Oseras-tu, Cimbre, égorger Marius?

LE CIMBRE.

Quelle voix! quel regard et quel aspect terrible!
Quel bras oppose au mien un obstacle invincible?
L'effroi s'est emparé de mes sens éperdus,
Je ne pourrai jamais égorger Marius.

(Il laisse tomber le fer dont il est armé.)

C'est par ces vers énergiques et simples qu'en 1791 M. A. V. Arnault traduisit pour le théâtre la belle page composée à Rome par le jeune Drouais. L'imitation du poète obtint un grand succès; pouvait-il en être autrement? Le souvenir récent de la mort de Drouais protégeait l'auteur tragique; en rendant hommage au peintre qu'on aimait et dont on pleurait la perte prématurée, M. Arnault acquittait la dette des arts. La scène de Marius et du Cimbre, à l'exécution théâtrale, reproduisit avec fidélité le tableau que tout Paris avait admiré quelques années auparavant, et que, depuis la mort de son auteur, on avait exposé de nouveau aux regards du public. Un autre que M. Arnault aurait voulu arranger à sa manière la situation si bien rendue par Drouais, il aurait cherché à lutter de composition avec l'artiste; le jeune tragique se garda bien de donner cette preuve d'amour-propre et de mauvais goût. Il se contenta d'attribuer la parole aux personnages à qui Drouais avait déja prêté le mouvement, et tous les critiques lui surent gré de cette abnégation de vanité.

L'ouvrage de Drouais, qui procède de l'école ancienne, et où l'on trouve le sentiment de l'école nouvelle, est remarquable par de belles qualités. Le style, sans être d'une grande élévation, en est énergique et noble. Le dessin de la figure principale est pur, mais les formes cor-



Dessiné par Seb. Le Roy. Gravé par Lefèvre, jeune.

ABRAHAM RENVOYANT AGAR.

rectes et même élégantes du bras et de la jambe droits manquent peut-être de grandiose. La pose de Marius est belle, bien qu'un peu théâtrale; celle du Cimbre est naturelle. L'expression de la tête du banni est ce qu'elle devait être, calme, imposante et point affectée. L'assassin qui vient venger Rome et les Cimbres n'a peut-être pas l'aspect assez barbare. Il eût été beau qu'un homme dont tout l'extérieur eût annoncé un de ces êtres féroces sortis des forêts de la Germanie pour porter en Italie la désolation et la mort, se fût arrêté devant Marius avec respect, frappé de la dignité de ce vaincu; le contraste de son mouvement et de ses formes eût produit un excellent effet.

Le tableau de Drouais est brillant. Ce n'est pas l'œuvre d'un coloriste, mais on ne peut y méconnaître un pinceau familier avec quelques-uns des secrets de la couleur. Marius, enveloppé dans une draperie éclatante, est d'un ton satisfaisant; il est fâcheux qu'il se découpe avec sécheresse sur le fond. Le Cimbre est jaune et manque de vigueur. La touche de Drouais est facile, et plus près de la timidité que de la hardiesse. *Le Marius* et *la Cananéenne* ont donné la mesure du talent qu'aurait pu avoir un jour l'artiste qui, à l'âge de vingt-cinq ans, avait produit deux ouvrages dont l'un est presque un chef-d'œuvre et l'autre un morceau d'un mérite peu commun. La mort le surprit au commencement de sa carrière; il avait déja fait assez pour sa gloire.

PLANCHE II.

DYCK (PHILIPPE VAN), dit LE PETIT VAN DYCK.

ABRAHAM RENVOIE AGAR ET SON FILS ISMAEL. *Sur toile; hauteur : quarante-huit centimètres, ou un pied cinq pouces huit lignes; largeur : trente-neuf centimètres, ou un pied quatre pouces quatre lignes.*

« Mais Sara ayant vu le fils d'Agar l'égyptienne qui jouait avec Isaac « son fils, elle dit à Abraham :

« Chassez cette servante avec son fils, car le fils de cette servante « ne sera point héritier avec mon fils Isaac.

« Ce discours parut dur à Abraham, à cause de son fils Ismaël. Mais « Dieu lui dit : « Que ce que Sara vous a dit touchant votre fils et « votre servante ne vous paraisse pas trop rude....... Abraham se leva « donc dès le point du jour, prit du pain et un vaisseau plein d'eau, « le mit sur l'épaule d'Agar, lui donna son fils et la renvoya ; elle, étant « sortie, errait dans la solitude de Bersabée. »

Ce sujet pouvait offrir à un peintre, habile à rendre des situations touchantes, la matière d'une belle scène; Philippe Van Dyck, toujours plus occupé du fini de sa touche que de l'expression dramatique des figures qu'il peignait, s'en est à peine douté. Agar pose pour l'artiste; aussi ne dit-elle rien à l'ame du spectateur. Sa douleur est froide; aucun ressentiment de haine contre Sara ne se manifeste dans ses traits, dont un chagrin calme altère à peine la sérénité. Abraham, qui trouva dures les paroles de Sara, et dure aussi sans doute l'action qui les suivit, est, dans la composition de Van Dyck, d'une grande impassibilité; Sara dont la figure devrait être rayonnante de joie, est curieuse tout au plus. La seule chose sentie est la séparation d'Ismaël et d'Isaac. Le fils d'Agar quitte à regret son frère qui se réfugie auprès de Sara, et fuit Ismaël comme s'il savait que le premier-né d'Abraham est déchu des hautes destinées auxquelles Dieu l'avait appelé quand Sara stérile avait conduit Agar dans la couche d'Abraham. Ce sentiment prêté à Isaac est trop recherché, et certainement la scène eût été bien plus intéressante si les deux enfants, cédant à l'instinct de leur âge, eussent confondu leurs larmes, au moment où on les contraint de se séparer.

Il ne faut pas chercher du style dans un tableau de Phil. Van Dyck, ni se scandaliser des anachronismes qui y abondent; aussi ne parlons pas d'Agar, vêtue comme une chasseresse grecque, de Sara, affublée comme une Bohémienne, et de tant d'autres fautes de détail non moins singulières que celles-là. Nous blâmerons le système mesquin des draperies, la manière qui domine l'ouvrage, et un coloris plein de recherches dans quelques parties de ce tout qui, malgré ses défauts, est très-agréable. L'effet, bien entendu, est rendu avec talent; le dessin de la figure d'Agar est peut-être un peu lourd,



UNE MUSICIENNE.

mais cependant il ne manque pas tout-à-fait d'élégance; Abraham est trop petit; la tête de la fière Sara est d'un caractère commun; Ismaël et Isaac sont jolis, le premier surtout. La finesse, le précieux du pinceau de Ph. Van Dyck, ont trouvé beaucoup d'admirateurs. Nous voudrions être plus touchés de cette espèce de mérite que nous ne le sommes, pour rendre plus de justice au morceau qui nous occupe. Nous ne pouvons disconvenir qu'il y ait du talent dans cette production, mais nous n'oserions pas, ainsi qu'on l'a fait, la comparer à un tableau de Gérard Dow, de Terburg et de Metzu.

PLANCHE III.

TERBURG (GÉRARD).

UNE MUSICIENNE. *Sur bois; hauteur : quarante-sept centimètres, ou un pied cinq pouces quatre lignes; largeur : quarante-quatre centimètres, ou un pied six pouces deux lignes.*

Assise auprès d'une table, une jeune dame chante, en battant la mesure de la main droite, pendant qu'une musicienne l'accompagne sur la guitare; un petit domestique apporte un verre de bière à la chanteuse : voilà tout le sujet de ce tableau, que le temps a malheureusement peu épargné. L'accompagnatrice, qui dans la nouveauté de cette peinture devait être d'un joli ton et d'une touche fine, est usée à tel point qu'on ne peut que mal juger du caractère et du coloris de cette figure. Le fond n'était guère qu'une ébauche; des frottements l'ont mis en désharmonie très-grande avec les deux personnages du premier plan. Le ton général de ce morceau est agréable. La tête du page et celle de sa maîtresse sont d'un bon modelé; le page est laid, mais sa laideur est expressive. Le dessin de Terburg, naïf en général, est ici dans quelques parties assez élégant. Le tableau dont nous venons de parler est estimé; mais tel que les années l'ont fait, il ne peut plus être rangé parmi les chefs-d'œuvre de son auteur.

PLANCHE IV.

TÉNIERS (David).

LA CHASSE AU HÉRON. *Sur toile; hauteur : soixante-dix-neuf centimètres, ou deux pieds cinq pouces deux lignes; largeur : un mètre seize centimètres, ou trois pieds six pouces neuf lignes.*

Nous avons fait d'inutiles recherches sur l'histoire de ce tableau; comme il sort tout-à-fait du genre habituel de Téniers, il est permis de croire qu'il fut commandé à cet artiste par le personnage qui y figure à cheval, et qu'on suppose être l'archiduc Léopold. Le défaut de la composition est de manquer de profondeur. L'uniformité de ton rapproche tellement les seconds plans du premier, que les arbres, les cavaliers, et le valet de chasse, qui accourt à droite, sont nains, tandis que les deux faucons et le héron sont d'une proportion énorme. Il est fâcheux que Téniers n'ait pas voulu remédier à ce manque de perspective dont il est impossible qu'il ne se soit pas aperçu. Le peintre semble n'avoir mis un fond à son groupe d'oiseaux que pour avoir occasion de montrer dans l'éloignement le premier acte de la chasse, dont il a représenté, sur le devant, l'instant qui précède la prise ou la mort du héron. Il a trop négligé son paysage; cependant on y doit remarquer encore l'esprit et la vivacité de la touche, et même la franchise du coloris, dont on ne peut malheureusement louer l'éclat et la variété. Les trois oiseaux sont une excellente étude sous le double rapport de la vérité des formes et du coloris; cette portion du tableau est d'un fini dont Téniers le jeune avait abjuré le goût dans la dernière période de sa vie.

N° 40. TENIERS (DAVID) École Flam^de.

Dessiné par Savary. Gravé par Fortier.

LA CHASSE AU HÉRON.



Dessiné par Bourdet. Gravé par Levasseur.

PORTRAIT D'UNE DAME ET DE SA FILLE.

PLANCHE V.

DYCK (Antoine Van).

PORTRAIT D'UNE DAME ET DE SA FILLE. *Sur toile; hauteur: deux mètres, ou six pieds un pouce dix lignes; largeur: un mètre trente-deux centimètres, ou quatre pieds huit lignes.*

Ce portrait, dont le nom de l'original nous est inconnu, mérite l'honneur qu'on lui a fait de le compter entre les meilleures productions du genre et du maître, qui excella dans ce genre. L'exécution de la tête principale est remarquablement belle; on peut trouver dans Van Dyck des carnations plus riches de ton, plus séduisantes (celles de la figure d'homme, par exemple, qui fait pendant, dans la Collection du Musée Royal, à la dame dont nous reproduisons ici la pose et le costume), mais on ne trouvera point dans l'œuvre de ce peintre habile une tête plus finement peinte, plus sagement modelée. Les mains, qui sont portraites aussi sans doute, ne sont pas, la gauche surtout, d'un joli dessin, mais elles sont si bien peintes! La tête de la petite fille est plus vivement poussée à l'effet que celle de sa mère; l'expression n'en est pas agréable. Il est inutile de dire que les vêtements et les autres accessoires sont d'un beau pinceau; où voit-on un Van Dyck dans lequel ces choses soient négligées?

PLANCHE VI.

MINERVE. *Statue de marbre pentélique; hauteur : deux mètres dix centimètres, ou six pieds cinq pouces huit lignes.*

La pose de cette statue n'indique aucune intention d'action; on ne sait quel sentiment le sculpteur a voulu prêter à Minerve. Sa figure mélancolique, sa tête baissée, sa main gauche ouverte, et qui semble montrer l'objet de sa tristesse, pourraient faire croire que la fille du maître des dieux vient d'entendre Pâris prononcer en faveur de Vénus le jugement qui rendit si jalouses ses deux rivales; mais, dans ce cas, le statuaire aurait-il revêtu Minerve de la longue tunique et du diplax qui nous cachent ces formes nobles, cette majesté du port et de la taille qui avaient pu donner à la déesse de la sagesse l'espoir de l'emporter sur la mère de l'Amour? probablement non. Ne cherchons pas à deviner, de peur de nous perdre dans des suppositions inutiles sinon fastidieuses. Voyons la statue. Elle est d'un assez beau style; les draperies en sont très-bien traitées et d'un bon goût d'arrangement. Le travail du ciseau, dans les parties nues, est plus ferme qu'élégant; il manque un peu de pureté. Plusieurs restaurations de différentes époques ne déparent pas trop ce morceau de sculpture, qu'on a peut-être beaucoup honoré en le plaçant auprès de la Diane et de deux ou trois Vénus qui ornent la salle où notre Minerve est exposée sous le numéro 162.

N° 42. Statue en marbre.



Dessiné par Dauthier. *Gravé par Massard (Félix.)*

MINERVE.

No. 43 MURRILLO. École Espag.le



Dessiné par Bourdet. Gravé par Migneret.

LE MYSTÈRE DE LA CONCEPTION.

EXAMEN

DES PLANCHES.

HUITIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

MURILLO (Bartholomé Estéban).

LE MYSTÈRE DE LA CONCEPTION DE LA VIERGE-MARIE.
Sur toile.

Nous ne savons pas pourquoi ce tableau est porté sur les catalogues des collections où il a figuré sous le titre de *Mystère de la conception de la Vierge Marie*. En quoi ce mystère est-il sensible dans l'ouvrage de Murillo, et comment pourrait-il l'être en peinture? Quelque portés qu'aient été les artistes des derniers siècles à vouloir matérialiser des idées métaphysiques, on ne supposera jamais, avec un peu d'apparence de raison, qu'un peintre se soit mis en tête qu'il parviendrait à rendre, au moyen d'une combinaison quelconque de figures, un fait incompréhensible, soit qu'on le regarde selon la chair, soit qu'on le regarde selon la parole de l'archange à la mère du Messie : « Le St-Esprit surviendra en vous, et la vertu du Très-Haut

vous couvrira de son ombre. » C'est là une de ces choses qu'il faut adorer, mais qu'il ne faut pas espérer de faire comprendre avec le pinceau. La seule manière peut-être de donner un corps à cette inconcevable idée, ce serait de représenter Marie enceinte, exprimant, par un geste que le génie seul pourrait trouver, le ravissement et la surprise que fait naître en elle le premier mouvement du fruit mystérieux dans son sein vierge encore. Une figure créée dans le sentiment que nous indiquons, et exécutée par la main d'un grand artiste, serait probablement une belle chose; mais si divine que fût la joie de la chaste mère, si admirable que fût l'expression de ses traits, si touchant que fût son geste, cette chose belle serait tout humaine. Raphaël et Girodet l'auraient faite : Raphaël avec sa pureté délicieuse, sa naïveté pleine de profondeur; Girodet avec tout son goût, tout son esprit, toute sa recherche. Une femme au milieu des nuages, les yeux baissés, la tête penchée, les mains jointes, entourée d'anges et de figures d'hommes en adoration, peut bien être Marie se manifestant aux chrétiens qui l'invoquent; mais ce n'est point une vierge rendant grace au ciel de la faveur qui la met en partage de divinité avec le Seigneur du monde. Et puis, quel rapport y a-t-il entre le croissant de la lune et la conception de la Vierge? Nous ne devinons pas pourquoi Murillo a placé sous les pieds de Marie cette portion du disque lumineux, à moins que ce ne soit pour montrer combien l'hymen de la fille de David avec l'Esprit Saint a placé ce rejeton de la famille des rois au-dessus de toutes les gloires de la terre.

Nous sommes fort disposés à voir dans la composition du peintre andalous tout autre chose que ce qu'on y a vu jusqu'alors : il nous semble que c'est un *ex-voto*, et que, parmi les personnages qui sont en contemplation devant la Vierge, apparue au milieu d'un chœur d'anges, est le dévot donataire par les soins duquel a été représentée la mère de Jésus intercédant auprès de son fils pour un fidèle qui a placé en elle sa confiance. La forme cintrée du tableau (les angles supérieurs ont été ajoutés depuis que ce bel ouvrage a changé de destination), la forme cintrée du tableau et ses dimensions nous paraissent prouver qu'il fut exécuté pour un oratoire particulier. Quoi

N.º 44. **DAVID.** *École Franç.se*



Dessiné par Seb. Le Roy. *Gravé par Allais.*

PÀRIS ET HÉLÈNE.

qu'il en soit, cette production de Murillo est une des plus belles de ce maître justement célèbre, et la plus remarquable entre celles qui ornent le Musée royal. L'harmonie générale en est d'une richesse peu commune; les têtes d'hommes sont d'un fort beau caractère et d'une couleur admirable; la Vierge n'est pas jolie, mais elle est d'un ton charmant; le groupe des six Espagnols est touché avec fermeté, et contraste énergiquement avec la Vierge et les anges, qui ont cette aimable séduction qu'on caractérisait autrefois d'un mot compris de tout le monde, *flou*, terme resté dans le vocabulaire des ateliers, et que nous n'employons pas de peur d'être accusés d'user de locutions trop techniques et de tomber dans le pédantisme.

PLANCHE II.

DAVID (Louis).

LES AMOURS DE PARIS ET D'HÉLÈNE. *Sur toile; hauteur: un mètre quarante-six centimètres, ou trois pieds sept pouces onze lignes; largeur: un mètre quatre-vingt-quatre centimètres, ou cinq pieds sept pouces onze lignes.*

La réputation de David était déja immense; ce grand artiste avait donné à l'École française la direction nouvelle qu'elle a suivie tant qu'a véen le glorieux réformateur. Rome et Paris avaient couronné l'auteur du *Serment des Horaces;* une révolution était faite dans les arts, et le nom du maître qui rendait à la patrie de Lesueur un rang dont le siècle de Louis XV l'avait fait déchoir, ce nom était dans toutes les bouches. La cour alors ne dictait plus d'arrêts en matière de bon goût, mais elle acceptait ceux des hommes distingués que des études sérieuses et un sentiment profond du beau avaient faits les juges de toutes les productions de l'esprit et du génie; elle ne voulut pas rester en arrière du mouvement, et abjura son admiration pour Boucher et ses compétiteurs Natoire, Pierre et Lagrenée. David devint tout-à-fait à la mode chez les femmes et chez les courtisans : on l'admirait là sans le comprendre, mais on en parlait avec enthousiasme;

tous les personnages de quelque importance se mêlaient de le protéger; au cercle des princes on quêtait pour lui la faveur de leurs Altesses. M. le comte d'Artois, qui se plaisait à donner aux artistes des témoignages de bienveillance, voulut avoir un ouvrage de David. Le caractère du jeune gentilhomme dit assez qu'il ne commanda pas un tableau d'un genre sévère : empressé de plaire aux dames, auprès de qui sa bonne grace était fort réputée, il se serait bien gardé de désigner au peintre un sujet dont la gravité fût en désharmonie avec les penchants frivoles de celles qu'il servait en chevalier courtois ; il avait demandé à Vincent une scène des amours de *Renaud et d'Armide*, il chargea David de représenter *les Amours de Pâris et d'Hélène.*

David ne se sentait pas d'inspiration pour des sujets de cette nature; il n'osa pas refuser cependant de traiter celui qu'on lui imposait, de peur de se brouiller avec la cour. Obligé de se contrefaire, ce ne fut pas sans peine qu'il fit descendre la majesté de son crayon jusqu'à une scène de boudoir. Il avait à ménager sa gloire et à lutter contre sa vocation; l'embarras était extrême; il s'en tira avec talent, mais son tableau ne montra que trop l'absence de l'enthousiasme et le refroidissement du génie. La composition, l'arrangement des accessoires, le goût des draperies, le dessin des deux figures, tout ce qui tient enfin au savoir et à l'esprit, David le put mettre sur la toile; mais la passion, il la chercha vainement. Il éprouvait à l'exécution de cet ouvrage un ennui dont les traits des deux amants portent un peu l'empreinte. Voluptueuse et pudique dans sa pose, Hélène n'est guère que triste par l'expression de son regard; Pâris manque de flamme et de sensibilité; il n'est point ému; c'est un joueur de lyre qui observe l'effet de ses accords mélancoliques sur une jeune fille au cœur naïf, mais ce n'est pas le vainqueur de la femme de Ménélas chantant son triomphe et son bonheur.

Le plus grand défaut de cette production, qu'on nous permettra de ne pas estimer plus que son illustre auteur ne l'estimait lui-même, est dans son coloris. Cette fraîcheur, cette recherche, cette coquetterie, sont bien loin de la vérité; la nature, que David s'appliquait ordinairement à reproduire avec tant de soins, n'est pas là dans sa



N.° 45. GUYP. Ecole Flam.de



Dessiné par Clagnon — Gravé par Gódefroy.

LE RETOUR DE LA PROMENADE.

N.° 46. VERNET. Ecole Franç.^se



Dessiné par Savary. Gravé par Thomas Boys.

UNE TEMPÊTE.

riche simplicité de tons, dans sa puissante harmonie de couleurs. A celui qui combattit si heureusement le mauvais goût de son temps, on devait pardonner moins qu'à tout autre une concession fâcheuse; mais un artiste n'est pas toujours assez fort de sa volonté pour résister à de certains entraînements; David travaillait pour des femmes, il voulut plaire à ses juges et il mentit à son propre sentiment. Averti sans doute qu'il s'égarait, il n'eut pas le courage de déchirer son ouvrage et de recommencer pour se satisfaire lui-même; il acheva ou plutôt il se débarrassa de sa tâche; mais peut-être qu'en donnant les derniers coups de pinceau à son *Pâris*, il jurait de prendre sa revanche et créait *Socrate* et *Brutus*.

PLANCHE III.

CUYP (Albert).

LE RETOUR DE LA PROMENADE. *Sur toile; hauteur : un mètre dix-sept centimètres, ou trois pieds sept pouces deux lignes; largeur: un mètre quatre-vingts centimètres, ou cinq pieds six pouces cinq lignes.*

Nous avons donné, dans notre troisième Livraison, la gravure du *Départ pour la promenade*, auquel *fait pendant* le tableau de Cuyp dont nous offrons ici la traduction, quoiqu'il soit plus large que l'autre d'un pied et quelques lignes. Nous avons dit que *le Retour* est d'un effet meilleur que *le Départ*, c'est tout ce que l'espace qui nous est réservé nous permet de dire sur cet ouvrage remarquable par son coloris.

PLANCHE IV.

VERNET (Joseph).

UNE TEMPÊTE. *Sur toile de forme octogone.*

Exécuté en 1762, ce tableau figura au salon du Louvre en 1765. Il y fut remarqué et méritait de l'être. Vernet partageait alors, avec

Creuse et ce Chardin qu'on a tant oublié depuis, l'estime des amateurs. Sa facilité spirituelle, l'intérêt d'un genre très-peu connu en France, bien qu'on possédât déja un assez grand nombre de tableaux de marine hollandais, l'originalité de ses effets, la vérité sinon l'éclat de son coloris, et la philosophie de ses compositions, éveillèrent l'attention des gens de goût que l'école du temps mécontentait si justement; les critiques furent épargnées à Vernet, et Diderot, plein d'enthousiasme, fit sans restriction l'éloge d'un peintre dont le talent était une de ses sympathies. L'auteur du *Salon de* 1765 loua en peu de mots le tableau que nous reproduisons ici ; il le loua mal en s'attendrissant sur l'épisode de la femme sauvée des flots; car ce n'est point là qu'est le véritable mérite de l'ouvrage de Joseph Vernet. La mer, le ciel qui la couvre et en teint les eaux furieuses, voilà le sujet traité par l'artiste, voilà ce qu'on doit examiner avec soin et louer avec plaisir. Le mouvement de l'onde agitée par un vent terrible; les masses de nuages poussées violemment et annonçant, dans une continuation de l'orage, malheur à quelque navire qui n'aura *pu fuir devant le temps* et se sera laissé *affaler sous la côte,* sont des choses que Vernet a fort bien rendues, mais peut-être d'un ton un peu trop uniformément gris et froid. Les détails du naufrage sont aussi reproduits avec une connaissance des faits que l'auteur des *Vues des ports de France* possédait bien.

Joseph avait étudié soigneusement les détails pratiques de la construction, du gréement et de la manœuvre des vaisseaux de tous les rangs, et on ne peut lui reprocher que de rares fautes sur ce chapitre; l'œil exercé d'un officier ou d'un maître d'équipage est seul capable de les découvrir. Vernet savait les mouvements d'un port mieux que la plupart de ses habitants; tout ce qui était marine l'intéressait si vivement! L'existence aventureuse du marin lui paraissait digne d'envie; il en désirait les chances extraordinaires : l'inattendu, qui doit toujours arriver à l'esprit du navigateur sans le surprendre, lui plaisait surtout; il sentait quelle différence il y avait, à l'avantage du chef d'escadre, entre Turenne et Lamotte-Piquet ; il aurait compris enfin ce qu'il y a de sublime dans ce mot d'un matelot à un soldat qui,

N.° 47. TINTORET. Ecole Ital.ne



Dessiné par Garé. Gravé par Lavernier.

PORTRAIT D'HOMME.

à bord d'un bâtiment ballotté par la lame, disait qu'il regrettait le plancher des vaches : « Tu as raison, *le plancher des hommes* n'est pas fait pour toi. »

Le tableau octogone dont nous venons de parler, et qui a un pendant de la même forme, avait été exécuté dans ces proportions pour des causes étrangères au goût de l'auteur; il entrait sans doute comme accessoire dans les décorations de quelque hôtel considérable. On nous a dit qu'il avait servi long-temps de dessus de porte dans le salon d'un des palais impériaux.

PLANCHE V.

TINTORET (Jacobo Robusti dit le).

PORTRAIT D'HOMME. *Sur toile; hauteur : un mètre dix centimètres, ou trois pieds quatre pouces sept lignes; largeur : quatre-vingt-sept centimètres, ou deux pieds huit pouces.*

Voici un des plus beaux portraits que possède le Musée royal; le nom de l'original nous est inconnu, et, de fait, il ne nous importe guère. Qu'il soit Capulet ou Montagu, Guelfe ou Gibelin, aïeul de la tendre et malheureuse Desdémona ou descendant du doge Faliéro : voilà ce que nous ne prendrons pas la peine d'éclaircir, quoique ce ne fût pas encore tout-à-fait impossible. Par l'inscription que le peintre a placée sur le socle de la colonne où son personnage a pris un point d'appui, nous savons que l'ouvrage fut exécuté en 1540 et que le modèle du Tintoret avait 26 ans; nous voyons des armoiries qui pourraient nous guider dans nos recherches; et peut-être qu'à l'aide des cinq pommes d'or de ce blason nous parviendrions à découvrir le nom du gentilhomme à qui il appartint, comme *à une croix surmontée d'une mitre entre quatre merlettes*, le savant Mumblazen reconnut la demeure des abbés d'Abingthon (1); mais encore une fois, que nous importe? Le jeune homme qui nous oc-

(1) Walter Scott : *Kenilworth*, chap. XII.

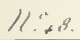
cupe a l'air réfléchi ; sa méditation ne provient pas sans doute de la lecture du billet qu'il a dans la main droite, ou bien ce billet ne traite ni d'intérêts d'amour, ni d'affaires d'ambition ; car la figure de celui qui l'a reçu ne porte l'empreinte d'aucune passion vive, d'aucun désir brûlant. Notre gentilhomme pose devant le chevalet de Tintoret, et s'ennuie un peu de la contrainte où la vanité l'a placé ; il a voulu que le célèbre élève de Titien fît son portrait, et il paie l'honneur qu'il en reçoit.

Le style de ce morceau du Tintoret est noble sans affectation. La tête est bien dessinée ; sa chevelure courte et sa barbe rousse et fourchue lui donnent un caractère qu'il n'a pas tenu à l'artiste de rendre plus distingué, mais qui est cependant loin d'être laid. Le ton vigoureux et blond à-la-fois de sa carnation est superbe ; le modelé de ses joues, de son front et de son nez, est énergique. Les mains de ce portrait sont admirables. Les accessoires sont faits avec une facilité et une vigueur dignes d'éloge. Ce tableau, que nous regrettons de ne pouvoir louer plus convenablement, est l'œuvre d'un coloriste habile en même temps que d'un homme de goût.

PLANCHE VI.

CÉRÈS. *Statue de marbre de Paros; hauteur : un mètre quatre-vingt-quinze centimètres, ou six pieds.*

Cette statue, qui nous vient de la *Villa Borghèse*, est d'un bon caractère ; les draperies sont heureusement disposées et finement exécutées ; le bras qui est dégagé est d'un beau dessin. Ce morceau de sculpture a peu souffert des injures du temps. Les restaurations peu nombreuses qu'il a subies ne l'ont point déparé ; elles sont faites d'ailleurs avec beaucoup d'adresse.



Dessiné par Vauthier. Gravé par Mignert.

CÉRÈS.



Dessiné par Caure. Gravé par Lignon.

L'ENLÈVEMENT DE DÉJANIRE.

EXAMEN

DES PLANCHES.

NEUVIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

GUIDO (RÉNI).

ENLÈVEMENT DE DÉJANIRE. *Sur toile.*

Le Guide a peint plusieurs sujets de la vie d'Hercule; le Musée royal en possède quatre : *Hercule tuant l'hydre de Lerne*, *Hercule combattant Achéloüs*, *Hercule se vengeant sur Nessus de l'enlèvement de Déjanire*, enfin *Hercule sur le bûcher.* Le plus célèbre de ses ouvrages et le plus justement estimé est celui que nous reproduisons par la gravure : hardiesse qu'on ne nous reprochera point sans doute; car ce n'est point une lutte que nous avons engagée avec Berwic. Qui oserait se mesurer avec ce maître habile?

Hercule, vainqueur d'un rival, emmenait sa conquête; le fleuve Évène arrêta sa marche, à laquelle l'amour et le souvenir de la défaite d'Achéloüs prêtaient un charme dont les dieux furent jaloux. Complice, sans doute, du fils de l'Océan, Évène grossit ses eaux, et ne laissa à l'époux de Déjanire d'autres moyens, pour gagner la rive

qu'il cherchait, que l'offre faite par Nessus de traverser le fleuve à la nage, en portant sur son dos Déjanire et puis Hercule. Nessus, chargé d'un fardeau que tous les centaures lui auraient envié, s'éloigna promptement d'Hercule. Dans ce trajet, il vit combien était belle celle qu'il obligeait; il voulut obtenir le prix du service qu'il rendait à Déjanire, lui déclara sa passion, tenta de lui faire violence, et rassembla toutes ses forces pour fuir avec elle; mais un cri de l'épouse alarmée avertit Hercule, qui tua ce ravisseur, en le perçant d'une flèche trempée dans le sang de l'hydre.

Ce sujet a été souvent traité. Jules Romain y mit une flamme, une expression qui font de sa composition une chose très-remarquable.

Le Guide n'a pas été si heureusement inspiré. Son groupe, bien composé, est froid; la passion de Nessus manque d'emportement; son sourire est d'un berger, et non du monstre qui a le cœur d'un homme sauvage et les sens d'un coursier vigoureux; la crainte de Déjanire assez bien indiquée, est cependant peu intéressante. La pose de la figure principale est moins noble que naturelle; celle du centaure paraîtrait plus gracieuse, si la tête, vue en raccourci, était autrement penchée.

Le plus grand défaut du tableau est d'être tout-à-fait sans poésie.

Le dessin de ce morceau est correct; on le voudrait plus élégant dans certains passages. La Déjanire est d'un style un peu lourd, ce qui semble amaigrir le Nessus. Le ton général de l'ouvrage est encore assez brillant pour faire supposer qu'il devait l'être beaucoup, quand Guido l'exécuta. Le modelé des bras, des jambes, de la gorge et de la tête de Déjanire est ferme et simple; le coloris de ces parties n'a rien de flatteur. La figure du centaure est un exemple de l'extrême facilité de pinceau dont était doué son auteur. Les travaux de la poitrine sont excellents. Le ton de ce torse, sans être d'un maître coloriste, est remarquable par une des qualités qui rendent la couleur estimable, nous voulons dire la finesse. Le système des draperies n'est pas d'un très-bon goût; elles ne sont point assez simples.

Cette critique paraîtra bien sévère, bien injuste aux admirateurs du

Nº. 50. DYCK (VAN) Ecole Flam.de

Dessiné par Cocuré. Gravé par Couzé.

CHRIST PLEURÉ PAR LES ANGES.

Guide : nous leur demandons pardon de notre témérité; mais nous pensons que plus un ouvrage a de célébrité, plus on doit l'examiner de près. Nos remarques ne font pas que l'*Enlèvement de Déjanire* ne soit un tableau fort recommandable; si elles contrarient le fanatisme, elles sont un hommage au mérite de l'artiste. Nous n'analyserions pas une mauvaise production, nous ne la traduirions pas avec le burin!

Déjanire faisait partie de l'ancienne collection de Versailles.

Ce fut au mois de prairial de l'an X de la République que Berwic publia l'admirable gravure qui a porté tous les regards sur l'ouvrage du Guide dont nous venons de parler.

PLANCHE II.

VAN DICK (Antoine).

LE CHRIST SUR LES GENOUX DE LA VIERGE ET PLEURÉ PAR DES ANGES. Esquisse; *hauteur : trente-trois centimètres, ou onze pouces neuf lignes; largeur : un pied quatre pouces deux lignes.*

Ce morceau n'a guère d'importance que par le nom de son auteur; ce n'est pas cependant qu'il soit sans mérite, tant s'en faut. Il est d'un ton généralement beau; il est riche de la figure du Christ, qu'on s'accorde à trouver d'une couleur remarquable; mais il est sans intérêt, sous les rapports de la composition. La donnée en est commune, aussi bien que l'expression.

Il ne faut pas se montrer sévère sur le dessin d'une esquisse; c'est ordinairement un premier jet qui exprime la pensée de l'artiste, sans correction et seulement avec chaleur. Le talent intervient ensuite pour aider le génie; l'art se montre alors, et ce n'est peut-être qu'à cette époque de la production que la critique doit réclamer ses droits.

N'allons donc pas demander compte à Van Dick de quelques défauts dans la pose et les contours de la figure principale; ne voyons ici que les bonnes qualités; louons l'exécution de la poitrine et de la tête du fils de la Vierge, et reconnaissons dans le coloris de ce petit tableau le sentiment du maître qui eut une palette si naïve, si brillante et si riche.

PLANCHE III.

MEULEN (Vander).

LOUIS XIV DEVANT LA VILLE DE. . . Tableau et Esquisse.

Tous deux sur toile.

Un long travail de recherches nous mènerait sans doute à découvrir quelle est la ville près de laquelle Louis XIV a son quartier général, dans le tableau de Vander Meulen; mais ce point éclairci, qu'ajouterait-il à l'intérêt que présente l'ouvrage dont nous allons parler? rien assurément. Laissons-le donc incertain sans regret, et procédons à l'examen de l'ouvrage remarquable dont nous ne connaissons que la moitié du sujet.

Des batteries font un feu soutenu contre les travaux avancés d'une ville assiégée. Il paraît qu'elles ont incendié des maisons élevées sur le bord de la rivière qui sépare l'état-major du point d'attaque, car une flamme assez vive brille au quatrième plan de la composition. Une charge de cavalerie s'exécute dans le fond, où une mêlée est engagée. Des compagnies qu'à leur costume on peut reconnaître pour les compagnies d'élite de la maison du roi, passent le gué sous le commandement d'un maréchal de France, à qui Louis XIV donne des ordres. Le cheval du monarque est au galop, comme ceux des généraux qui l'entourent. On peut inférer de-là que le roi va franchir aussi le gué, et que nous ne sommes point au bord du Rhin.

Le coursier du généralissime (parlons comme au grand siècle) est blanc, une housse d'or le pare; il est d'un bon dessin et dans un mouvement naturel. Celui du maréchal est rouge, arrêté sur ses deux pieds de derrière, et retenu dans son élan par son cavalier, qui écoute le roi respectueusement et le chapeau à la main. Sur la housse cramoisie, deux bâtons bleus croisés témoignent de la dignité du personnage à qui s'adressent les volontés du prince. L'habit du maréchal est écarlate, brodé d'or sur les tailles; celui du roi est bleu, surchargé de broderies qui ne laissent entrevoir le fond que vers la poche;

N.º 51. MEULEN (VAN DER) École Flam.de

Dessiné par Séb. Leroy — Gravé par Bovinet

UNE BATAILLE DE LOUIS XIV.

la doublure en est rouge. La personne qui est en arrière et à droite de Louis XIV nous paraît être un prince du sang; son chiffre, placé sur les fontes de ses pistolets, nous révélerait son nom, s'il était absolument nécessaire que nous le sussions; nous croyons que c'est le prince de Condé.

Le roi paraît à peine âgé de quarante ans; sa physionomie est belle, mais n'a pas le caractère que nous voyons aux portraits de ce prince qui passent pour les plus ressemblants. C'est cependant un portrait que Vander Meulen avait voulu faire; car il a placé la tête de trois quarts et les yeux aux spectateurs. L'esquisse que le Louvre possède de ce tableau n'offre pas cette intention aussi formellement indiquée; Louis regarde le maréchal auquel il parle, ce qui est beaucoup plus vrai, et n'ôte rien à la ressemblance de la figure. Dans l'esquisse, le roi agit; il pose dans le tableau : c'est le romantique et le classique.

L'ensemble de cette production du Flamand célèbre à qui nous devons une collection précieuse des batailles du temps, est très-satisfaisant. Ce tableau n'est pas d'un grand coloriste, mais sa couleur plaît; il n'est pas d'un dessinateur bien habile, mais son dessin ne laisse que peu de choses à désirer, sous le rapport de la correction. Vander Meulen peignait bien les chevaux; l'ouvrage qui nous occupe en présente plusieurs, même dans les plans éloignés, dont on ne peut que louer la forme et le coloris.

Les accessoires et les costumes sont faits avec soin et fidélité.

Le paysage est d'une belle exécution et d'un ton de vérité peu commun chez Vander Meulen, dont au surplus la couleur a un peu changé. Le grand chêne et les taillis, sur lesquels se détache le groupe principal, sont aussi bien traités que s'ils l'avaient été par un paysagiste de profession; le tronc d'arbre à gauche et les plantes qui garnissent le terrain sont très-bons.

L'esquisse ne diffère du tableau que par quelques détails; la composition, en changeant de dimension, n'a point changé de masses. Cette esquisse, faite avec esprit et liberté, est fort estimable.

PLANCHE IV.

SALVATOR ROSA.

Paysage.

L'aspect de ce paysage est sévère; il y a quelque chose de sauvage et de terrible dans cette combinaison de lignes et d'effet. On ne sait quelle horreur secrète s'empare de l'âme, quand on a long-temps arrêté ses regards sur ce lieu, où il semble qu'on a dû conspirer autre chose que la mort d'un oiseau. Éclaircissez le ciel par la pensée, dorez les angles de ces rochers avec les lumières vives d'un beau soleil, et vous y concevrez un chasseur faisant la guerre au héron, ou des soldats cherchant le repos. Mais que ces épais nuages, que cette austérité des tons dont tous les détails de ce sujet sont revêtus, que ces troncs d'arbres dépouillés et secs, végétation infernale qu'on croirait transplantée des bords de l'Achéron, que tout ceci, disons-nous, ne décore pas le théâtre de quelque grand crime; c'est ce que nous avons peine à concevoir. Le génie de Salvator a conçu et exécuté le principal du tableau; le besoin de complaire à un acquéreur y a placé le sujet. Ce sujet est, au surplus, à peu près caché, et on ne songerait pas à l'y trouver, si on n'y en cherchait un autre. La touche libre et ferme, la composition pittoresque et l'effet résultant des larges oppositions du clair et de l'obscur, recommandent aux amateurs l'ouvrage que Rosa semble avoir peint dans un de ces moments d'exaltation que les révolutions politiques donnent aux hommes de talent.

PLANCHE V.

RUBENS (Paul).

PORTRAIT D'ÉLISABETH DE BOURBON. *Sur toile.*

La fille d'Henri IV est assise sur un large fauteuil, dans une galerie qu'à la disposition des parties d'architecture dont le fond du tableau est orné, on peut supposer très-élevée. Elle ne paraît participer à aucune action; elle représente, mais pour le peintre et pour nous

N.° 52. SALVATOR ROSA. École Ital.ne



Dessiné par Cocure. Gravé par Fortier.

PAYSAGE.

N°. 53. RUBENS. École Flam.de



Dessiné par Claynen *Gravé par Guyard.*

PORTRAIT D'ÉLIZABETH DE BOURBON,

Dessiné par Vauthier. Gravé par Martinet.

DIANE DE POITIERS.

seulement. Les courtisans de Philippe IV, son époux, ne viennent point quêter un de ses regards; ou s'ils sont humiliés à ses genoux, elle feint de ne les pas voir, et récompense leurs lâches flatteries par l'indifférence et le mépris.

Élisabeth tient à sa main un bouquet de roses; c'est une contenance sans intention.

Le portrait de la reine d'Espagne est un bel ouvrage. Rubens y a mis tout le charme de son coloris séduisant et vigoureux; il a imprimé dans le dessin de la tête le caractère de son style dont il ne se dépouillait guère, même en présence des données obligatoires d'une nature qu'il fallait rendre sous peine de violer la ressemblance; cependant on y peut remarquer plus de finesse que dans la plupart de ses figures de femmes. On peut voir qu'il s'est imposé la loi de portraire plus scrupuleusement qu'il n'avait l'habitude de le faire. Les mains, maigres et longues, sont une concession à la vérité; mais peut-être est-il fâcheux que l'idée d'un complaisant mensonge ne lui soit point venue. Ces mains sont d'ailleurs d'une couleur charmante et d'un modelé qu'on retrouve dans l'exécution du visage. Les yeux, agréablement expressifs, ont la vie.

Enfermée dans ce long corsage, dans ces étoffes épaisses, dans ces larges manches qui devaient tant gêner les mouvements de la taille des femmes; le menton posé sur cette collerette dont la mode avait exagéré les dimensions, comme elle exagère tout ce qui est joli pour le rendre ridicule, Élisabeth de Bourbon ne manque pas de grace; elle est surtout exempte de manière et d'apprêt.

Toutes les parties de costumes, d'ornements et de décorations sont fort habilement traitées.

PLANCHE VI.

JEAN GOUJON.

DIANE DE POITIERS. Groupe.

Voicy vraisment, qu'Amour un beau matin
S'en vient m'offrir flourette très gentille.
— Là, se prit-il, aournez votre teint;

Et vistement violiers et jonquille
Me rejettoit, à tant, que ma mantille
En étoit pleine et mon cœur en pasmoit,
(Car, voyez-vous, flourette si gentille
Estoit garçon frais, dispos et jeunnet.)
Ains tremblottante et destournant les yeux...
Nenni, disois-je. — Ah! ne serez déçuë,
Reprit Amour, et soudain à ma vuë
Va présentant un laurier merveilleux.
— Mieux vault, lui dis-je, estre sasge que royne;
Ains me sentis et pasmir et trembler;
Diane faillit, et comprendrez sans peine
De quel matin je praitends reparler.

C'est l'auteur de ces jolis vers, adressés à Henri II, que Jean Goujon a représenté sous la figure de Diane. Les attributs de la déesse de la chasse, donnés à la femme qui si naïvement avoue qu'elle faillit, bien qu'il vaille mieux être sage que reine, sont une allusion au nom de la maîtresse du roi. Assise auprès d'un cerf qu'elle tient embrassé, et d'un chien sur le dos duquel elle pose une de ses jambes, Diane de Poitiers tient un arc qui, dans la composition, sert de point d'appui à son bras gauche. La tête est un portrait que le statuaire s'efforça, sans doute, de faire ressemblant. L'ouvrage en son entier est d'une belle exécution; il a le caractère d'originalité qui était propre aux hommes distingués de cette époque. Peut-être pourrait-on trouver que le corps est un peu jeune pour la tête, mais ce reproche ne ferait pas que la statue de Jean Goujon ne fût une fort belle chose. L'aspect sous lequel nous avons représenté la Diane est le plus favorable; ce groupe n'est pas également bien, vu des pieds à la tête. Les lignes de la jambe gauche et de la cuisse du même côté ne sont pas heureuses de combinaisons.

Nous croyons que la Diane de Poitiers était autrefois un des ornements du château d'Anet, bâti par l'amant royal de la duchesse de Valentinois. C'est un des plus beaux morceaux qu'ait enfantés le ciseau du Phidias des âges romantiques.

N.º 55. GIORDANO (LUCA) École Ital.ne



Dessiné par Bourdet. Gravé par Sixdeniers.

MARS ET VÉNUS.

EXAMEN
DES PLANCHES.

DIXIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

GIORDIANO (Luca).

MARS ET VÉNUS; *sur toile. Hauteur : soixante-trois centimètres, ou un pied onze pouces trois lignes; largeur : soixante-quatorze centimètres, ou deux pieds trois pouces quatre lignes.*

Nous avons peine à reconnaître Mars, Vénus et les Graces, dans ces figures fort étrangères au style et au costume antiques, quoique nous n'ignorions pas qu'à la plupart des artistes du dix-septième siècle les anachronismes les plus grossiers ne coûtaient rien. Élevé à l'école de l'Espagnolet et habitué à peindre la réalité, Giordiano ne se donnait pas la peine d'idéaliser un sujet et de le composer dans les convenances de temps et de lieux. C'est cette négligence d'une observation, devenue vulgaire aujourd'hui, qui nous a valu cette cuirasse du moyen âge, ce lit demi-romain, ces corsages et ces chemises, cet ensemble enfin plus flamand qu'italien, et contre lequel il ne faut point s'armer de critiques. Prenons la chose pour ce qu'on nous la donne, ou plutôt pour ce qu'elle est peut-être. Supposons qu'un jeune seigneur a voulu faire peindre sa maîtresse, et qu'il a

trouvé très-galant de la faire représenter toute nue : charmé de ses formes, de sa blonde chevelure, de l'expression de ses traits, il lui a donné le nom de Vénus ; lui, est devenu Mars ; ses chambrières ont été métamorphosées en Graces ; le chien du logis a été groupé avec un petit Zéphire ; et Vulcain a été jeté dans le fond du tableau et montré du doigt par Mars à la dame, qui souriant a l'air de dire :

C'est pain béni
Que de vouloir tromper un tel mari.

La figure principale, d'un dessin un peu lourd, ne manque pas de ce charme qui peut faire trouver une femme belle, mais qui ne donne pas grand prix à la représentation de cette femme. La couleur en est agréable.

Le Mars a peu d'importance. On est tout étonné que l'auteur qui coiffait à l'italienne les caméristes de la reine de beauté, ait oublié de parer les lèvres du dieu de la guerre de la moustache et de la royale.

Le Zéphire est charmant de caractère et de couleur. L'Amour endormi sur un globe entouré d'un serpent, allégorie que, par parenthèse, nous ne comprenons pas, n'est pas moins heureux. L'affaissement de tout son corps est bien rendu ; la position naïve de son bras droit est sentie avec esprit. Ces deux petites figures sont grassement modelées.

Le chien, qui n'est pas donné ordinairement aux divinités qu'on a voulu voir dans les personnages peints par Giordiano, est là comme une date. Les animaux de cette espèce étaient à la mode dans le temps où florissait (conformons-nous aux expressions consacrées) l'artiste napolitain dont nous nous occupons en ce moment. L'épagneul était l'hôte indispensable d'un palais ; c'était le compagnon du Nain. Torbido a représenté ces deux joujoux de Charles-Quint dans un tableau que possède le Musée Royal. L'histoire nous a conservé le nom du cheval d'Alexandre, Mme. Deshoullières a illustré celui de son chat ; *il Moro* de Vérone, en fixant sur la toile les traits du fou et ceux du chien de l'empereur, a fait autant que les historiens du fils de Philippe et que le Théocrite féminin.

N°. 56. DICK (*PHILIPPE VAN*) *Ecole Flam.de*



Dessiné par Seb. Le Roy. *Gravé par Reina.*

SARA PRÉSENTANT AGAR À ABRAHAM.

L'effet du tableau de *Mars et Vénus* est assez piquant ; il y a ce qu'on appelle du ragoût. Tout l'ouvrage est traité avec une grande liberté de pinceau ; c'est moins un morceau achevé qu'une esquisse terminée. Il plaît, il se recommande par de bonnes qualités ; mais ce n'est qu'une production du second ordre dans l'œuvre de Luc Giordiano.

PLANCHE II.

DYCK (PHILIPPE VAN), dit LE PETIT VAN DYCK.

SARA PRÉSENTANT AGAR A ABRAHAM; *sur toile. Hauteur : quarante-huit centimètres, ou un pied cinq pouces huit lignes; largeur : trente-neuf centimètres, ou un pied deux pouces quatre lignes.*

Le Seigneur n'avait pas encore visité Sara comme il l'avait promis, et cependant, pour que fût accomplie cette parole de Dieu à Abraham : « Vous aurez pour héritier celui qui naîtra de vous », il fallait que l'époux de Sara trouvât une femme féconde. Une servante égyptienne, nommée Agar, était dans sa maison ; Sara dit à son mari : « Prenez, *je vous prie*, ma servante, afin que je voie si j'aurai au moins des enfants par elle ». C'est alors qu'Agar fut amenée à Abraham, qui la reçut dans son lit, et *en usa selon le désir de Sara* (Genèse, chap. XVI).

Philippe Van Dyck a choisi le moment où la belle servante, présentée par l'épouse, a dépouillé le dernier vêtement, et, nue, va se rendre au désir de son maître. Elle paraît alarmée du devoir qu'elle va remplir; et sans lutter elle résiste. Il y a de la pudeur dans l'expression de cette figure. Abraham, ému des beautés d'Agar, est cependant assez calme: le présent lui est peu de chose, c'est l'avenir qui l'occupe. Pour ce vieillard, point d'amour, point de luxure; il veut un fils que Sara n'a pu lui donner. C'est le vase qu'il approche de ses lèvres sans volupté, mais parce qu'il contient la vie. Abraham est représenté jeune encore; à peine paraît-il avoir la moitié de l'âge

que lui donne la Genèse. Il avait dépassé quatre-vingt-dix ans, lorsque le ciel lui envoya Ismaël. Philippe Van Dyck a craint de le montrer tel qu'il était, de peur qu'il ne parût pas ce qu'il devait être aux yeux d'Agar; il semble pourtant que l'opposition du centenaire avec la vierge adolescente eût été heureuse.

Sara, souriant à un espoir qu'elle partage par respect pour la volonté de Dieu, pouvait être une figure fort intéressante; le sacrifice qu'elle fait, le chagrin qu'elle éprouve à penser qu'une servante relèvera la race d'Abraham qui s'éteignait en elle, devaient animer ses traits et leur prêter un caractère plus grand, plus significatif. Philippe a fait une matrone joyeuse, et voilà tout.

La servante qui ouvre le rideau du fond pour voir sa compagne entrer au lit du maître est bien pensée; sa curiosité jalouse est un trait spirituel.

Ce tableau est traité dans le même système que celui dont nous avons donné la gravure à la septième livraison du Musée Royal, et auquel il fait pendant. *Le Renvoi d'Agar* est plus généralement aimé que *la Présentation;* le ton de ce dernier morceau est un peu plus froid.

PLANCHE III.

BEGA (Corneille), né à Harlem en 1620, mort en 1664 dans la même ville.

INTÉRIEUR D'UN MÉNAGE RUSTIQUE ; *sur toile. Hauteur : quarante-deux centimètres, ou un pied trois pouces six lignes; largeur : trente-sept centimètres, ou un pied un pouce huit lignes.*

Bega est peu connu en France; ses productions sont cependant estimables. Le Musée de Paris n'en possède que deux, dont une est dans les magasins. Celle que nous reproduisons manque tout-à-fait d'intérêt sous le rapport du sujet, mais elle est d'un effet vif, d'une couleur solide, d'une touche ferme et assez pure, et ces qualités la recommandent aux amateurs.



Dessiné par Séb. Le Roy.   Gravé par M.me Couet née Bacquoy.

INTÉRIEUR D'UN MÉNAGE RUSTIQUE.



N°. 58. GASPRE. École Ital^ne.



Dessiné par Alp^se le Roy fils. Gravé par Geslaulx.

PAYSAGE.

Un homme et une femme, assis auprès d'une table, causent d'affaires ou d'amour; il importe peu. La femme est laide, l'homme est vieux, voilà ce qu'il y a de certain.

Qu'on tire de la position d'une des mains de l'homme sur l'épaule de son interlocutrice la conséquence qu'on voudra, on ne fera jamais de cela une scène galante et agréable.

Un tonneau, des planches, des débris de bois et des pierres servent de repoussoirs sur le premier plan et d'encadrement à la lumière. Cet artifice du peintre a bien servi le graveur.

Bega était élève d'Adrien Van Ostade; il mourut de la peste.

PLANCHE IV.

GASPRE (Gasparo Dughet), né en 1613, mort en 1675.

PAYSAGE; *sur toile. Hauteur : soixante-neuf centimètres, ou deux pieds un pouce cinq lignes; largeur: quatre-vingt-treize centimètres, ou deux pieds dix pouces quatre lignes.*

Élève et imitateur du Poussin, Dughet a composé des paysages très-dignes de l'estime dont ils jouissent. Celui que nous faisons entrer dans notre collection, et dont le temps a malheureusement altéré le ton local de manière à le rendre uniformément noir, est remarquable par la noblesse de son style. Une foule de tons intermédiaires ayant disparu, dans le travail des années sur la couleur, la composition semble manquer de profondeur. La dimension des objets du premier plan et leur relation avec ceux des plans éloignés indiquent cependant l'étendue du terrain, la largeur de l'espèce de baie où navigue un bateau, et la distance des figures arrêtées sur cette rive du fleuve aux maisons qui dominent les rochers de l'autre bord. Les lignes de ce paysage classique sont élégantes; tous les détails en sont bien caractérisés.

Nous jugerions mal l'exécution pratique de ce morceau, si par la pensée nous n'ôtions au tableau le voile qui le couvre. En

nous reportant à deux siècles en arrière, nous verrons cet ouvrage, d'une couleur Poussinesque, d'un bon dessin, d'un grand arrangement, être remarquable aussi par une touche vive et variée. Voilà plus de qualités qu'il n'en faut à un morceau de peinture pour être classé parmi les bons produits des arts d'une époque fertile en belles choses.

PLANCHE V.

CHAMPAIGNE (Philippe de), né à Bruxelles en 1602, mort à Paris en 1674.

PORTRAIT EN PIED DU CARDINAL DE RICHELIEU; *sur toile. Hauteur: deux mètres vingt-deux centimètres, ou six pieds neuf pouces dix lignes; largeur : un mètre cinquante-quatre centimètres, ou quatre pieds huit pouces dix lignes.*

L'évêque de Luçon, devenu cardinal,
Richelieu, pour le bien a fait souvent le mal.
Notre loi nous défend d'être orgueilleux, inique;
Pour soutenir son rang il est haut, tyrannique.
Voler autrui n'est pas l'acte le plus chrétien;
Et des grands pour le fisc il a pillé le bien.
Commettre l'homicide est chose défendue;
Et par esprit de paix sa politique tue.
L'art de l'espionnage est vil à professer;
Néanmoins à l'oreille il se fait confesser
Des péchés qu'on lui va révéler sans scandale.

Voilà quelques-uns des traits sous lesquels M. Nep. Lemercier a peint Richelieu, dans la belle comédie historique qui prend son titre du nom du cardinal. C'est le P. Joseph, espion du premier ministre, qui prononce ces vers, où tout est antithétique comme dans la vie d'Armand Duplessis.

Je ne puis jamais voir le beau portrait de Philippe de Champaigne que nous publions ici, sans me figurer dans un costume de baladin cet homme grand, sec, à la barbe pointue, à la

N.° 59 CHAMPAIGNE (PHILIPPE) École Flam.de



Dessiné par Bourdet. Gravé par M.me Ethieu.

LE CARDINAL DE RICHELIEU.

moustache grise, à l'air froid, au regard sévère, dansant une sarabande, dans l'appartement de la reine et par espoir de lui plaire, en marquant la cadence avec des castagnettes, et en réglant ses pas au violon de Boccan (*). Quelle délicieuse pantalonnade! comme disait Anne d'Autriche: c'est à mourir de rire, et voilà pourtant ce que peuvent l'ambition et l'amour! Richelieu, très-grand homme qui, selon l'expression du cardinal de Retz, avait au souverain degré le faible de ne point mépriser les petites choses; qui mettait en tutelle les peuples et les rois, et menaçait la Sorbonne de toute sa colère, parce que l'abbé de Gondy l'emportait dans les actes publics sur l'abbé Delamotte-Houdancourt, qui était un peu des parents de M. le cardinal; qui brouillait le roi avec son frère et l'Académie française avec la raison; qui persécutait les reines, et protégeait les plus vils intrigants, s'ils étaient dévonés à ses intérêts; qui flattait en tyran et tyrannisait en bourreau; qui faisait la gloire et le malheur de la France; composé singulier d'éléments contraires, de vices et de belles qualités, de force et de faiblesse; Richelieu respire dans le portrait de Champaigne. Son caractère est tout entier dans cette tête si finement indiquée, si fortement modelée. Voilà sa prestance orgueilleuse; la barrette à la main, il semble disputer avec politesse les honneurs du pas à *Monsieur* ou à la reine-mère.

Ce portrait est fort beau; c'est une belle et naïve composition historique.

Le Musée possède un second portrait de Richelieu, de la tête aux genoux: il n'est pas exposé, il serait cependant digne de l'être. Et, à ce propos, qu'on me permette une observation qui semblerait cependant plus propre à faire un article de gazette que le complément d'un article sur le portrait du cardinal-ministre. Le Musée de Paris a dans ses magasins une foule de morceaux du second ordre qui enrichiraient les départements. Le goût des arts est trop peu répandu dans les villes de province, et il serait important de l'y faire germer.

Les grandes cités, telles que Bordeaux, Lyon, Marseille, Lille,

(*) Mémoires de J. Louis de Brienne.

Nantes, Rouen, ont des musées fort mal garnis ; la plupart des autres n'en ont point. Des productions médiocres de peintres sans renommée et presque sans talents sont en majorité dans les collections départementales; aussi n'excitent-elles aucun plaisir, n'éveillent-elles aucun amour de la peinture. Ne pourrait-on disposer, en faveur des musées si pauvres, de tous les ouvrages recommandables qui sont enfouis dans les greniers du Louvre ? Sans doute on les conserve pour des besoins futurs, pour l'ornement de quelque palais, de quelque église ; mais une école nombreuse en hommes de mérite existe à Paris, c'est à elle qu'on doit s'adresser pour l'ornement des monuments à venir. Paris est trop égoïste; il absorbe tout ; il est le centre auquel tout est forcé d'aboutir. Il y a à ce système plus d'un danger ; nous n'écrivons pas ici en publiciste, mais en ami des arts, et nous déplorons une avarice qui tend à désaffectionner la France des bonnes choses de la peinture, et fait admirer, dans les villes où il y a d'ailleurs beaucoup d'instruction, des productions locales d'un goût détestable. L'envoi d'une dizaine de *bons* tableaux dans chaque chef-lieu de département (tableaux anciens ou modernes), serait d'un très-grand profit; tout s'en ressentirait : la fabrication des étoffes, l'architecture, l'ornement, le costume, et les idées sur les arts et la littérature.

PLANCHE VI.

EUTERPE; Statue de marbre.

Cette figure soigneusement restaurée n'est remarquable que par la manière dont elle est drapée. L'ajustement du pallium est plein d'élégance. Les travaux du ciseau dans les parties de chair sont un peu lourds. La pose de la figure est simple et bien composée.

N°. 60. Statue en marbre.



Dessiné par Vauthier. Grav. par Tavernier.

EUTERPE.



GUERCHIN *(GIO, FRANCESCO)*

N.º 61. *Ecole Ital.ne*



Dessiné par Bourdet. *Gravé par Gelée.*

LA RÉSURECTION DE LAZARE.

EXAMEN

DES PLANCHES.

ONZIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

GUERCHIN (GIO. FRANCESCO BARBIERI *dit* LE).

LAZARE RESSUSCITÉ PAR JÉSUS A LA PRIÈRE DE MARTHE ET DE MARIE.

Marthe et Marie ont imploré Jésus en faveur de Lazare, mort depuis quatre jours. Le Sauveur des hommes, après avoir pleuré sur le Béthanien qu'il aimait, levé les mains au ciel, demandé à son père d'exaucer ses vœux, ordonné aux Juifs de lever la pierre du tombeau où reposait le frère de Marie, appelé Lazare par son nom, en lui ordonnant de se lever, et dit : « Déliez-le, et laissez-le aller, » adresse à Marie ces paroles qui confondent les incrédules : « Ne vous ai-je pas dit que si vous croyez, vous verrez la gloire de Dieu? »

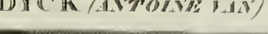
Cette scène, qui a si souvent exercé le crayon des peintres, et que Jouvenet rendit avec tant de bonheur, est traitée par le Guerchin comme une scène familière. Le miracle n'a qu'un petit nombre de témoins, et rien ne paraît annoncer la rumeur qui doit suivre cette merveilleuse résurrection. Tous ceux qui sont auprès de Jésus sont des croyants, et aucun d'eux n'ira le dénoncer aux pharisiens.

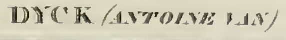
La composition de Francesco Barbieri manque de grandeur; la majesté du sujet en est tout-à-fait absente. Le style de cet ouvrage a été vanté par plusieurs critiques; nous ne voyons pas, quant à nous, ce qu'il a de remarquable; il ne manque pas de fermeté, mais il a peu d'élégance. Quelques-unes des figures sont d'un bon caractère, celle de Marie est même assez belle; mais en général le type n'en est pas très-noble.

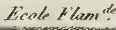
Ce qui rend la *Résurrection* du Guerchin digne de l'estime des connaisseurs, c'est la fermeté de l'exécution. Quand ce tableau n'avait pas encore été dévoré par les impressions de l'air et de la lumière, l'effet devait en être puissant. Le Lazare, grandement massé de clair et d'ombre, est même maintenant, malgré la monotonie des tons, mais à cause de son beau modelé, à larges plans, une académie très-louable et qui serait vraiment excellente si le dessin des jambes était plus pur.

Le Guerchin, comme presque tous les peintres anciens qui ont traité la résurrection de Lazare, a mis un Juif qui se bouche le nez auprès de la tombe du frère de Marthe. Ce détail mesquin est de ceux que nous n'approuvons pas dans un tableau historique; c'est une vérité trivialement rendue. On peut jusqu'à un certain point la pardonner au Guerchin, le goût de son temps l'autorisait; mais aujourd'hui elle ne trouverait personne pour l'excuser. M. Lair, dans un tableau du Lazare ressuscité, exposé au Louvre cette année (1827-1828), a imité Sébastien del Piombo, Guerchin, Titien et les autres artistes qui ont exprimé le: « Seigneur, il sent déja mauvais » de l'Évangile selon saint Jean, et tout le monde l'en a blâmé. Il est vrai que peut-être on ne se serait guère attaché à ce manque de goût, si son tableau, composé comme une scène de prédication des missionnaires, plutôt que comme un épisode touchant et simple de la vie de Jésus-Christ, avait été d'un style passable, d'une couleur franche et harmonieuse, et d'une touche énergique.

N°. 62. **DYCK** *(ANTOINE VAN)* *Ecole Flam^de.*







Dessiné par Couré. *Gravé par Maque.*

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

PLANCHE II.

DYCK (ANTOINE VAN).

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS REÇOIVENT L'HOMMAGE D'UNE SAINTE ET D'UN ROI.

Quelle est cette sainte? quel est ce roi? Les traditions ne nous ont rien appris à cet égard : peut-être, et même probablement, Van Dyck n'a fait qu'un *ex-voto*, et a représenté les donataires dans les personnages du vieillard couronné et de la jeune femme, demi-nue, qui adore Marie et son divin fils. Mais pourquoi cette couronne? Est-ce en effet un monarque qui commanda au peintre illustre l'ouvrage dont nous donnons la gravure? Ce n'est guère supposable; les historiens de l'école flamande n'auraient pas manqué de nous l'apprendre. Il faut donc croire, si en effet le vieillard est un des donataires, que les insignes royaux ne lui ont été attribués par Van Dyck qu'en souvenir de l'adoration des Mages. L'homme appuyé sur un bâton qui ferme la scène, à droite du roi, représenterait alors l'adoration des bergers. Quant à la femme du premier plan, son rôle est plus difficile à indiquer. Tenons-nous à l'idée que c'est un portrait. Si l'artiste, contrairement à toutes les convenances, a dépouillé en présence de la chaste Marie d'immodestes appas, c'est qu'il était coloriste avant tout, et que n'ayant dans son tableau que le nu de l'enfant Jésus à peindre, il voulait sur le devant, à gauche de sa composition, rappeler des tons fins et brillants qui ne l'auraient été que dans un très-petit espace, car ils se limitaient par la largeur de la tête, du cou et de la main de l'adoratrice.

L'action du temps s'est fait sentir assez fortement sur cet ouvrage, qui aurait une bien grande valeur s'il était mieux conservé. La figure du roi a particulièrement souffert. Le coloris des chairs est relativement plus altéré que celui des draperies; tel cependant qu'il est encore, il a du charme. La touche de Van Dyck est ici suave et ferme à la fois. Le style de ce morceau est *rond*; nous n'avons pas besoin d'expliquer ce que nous entendons par là. Toutes les personnes qui se sont oc-

cupées des arts, et c'est pour elles que ce livre est fait, savent la portée de ce terme, auquel nous ne trouvons pas d'équivalent en dehors du dictionnaire technologique. Les caractères de têtes sont peu distingués; il y a loin de cette vierge à celle de Raphaël et de Girodet. La tête de Marie paraît petite, par égard au développement du corps et surtout des cuisses. Le système de plis adopté par Van Dyck dans la draperie de la *Sainte* (comme dit le livret) est petit et tourmenté. La tête du berger est d'un beau ton. Le ciel est plus vénitien que flamand.

Ce tableau a été gravé plus souvent par parties qu'en entier. Le petit Jésus est une des figures que les élèves en peinture ont le plus souvent copiées; c'est qu'abstraction faite de la forme, qui d'ailleurs est assez naïve dans sa lourdeur, elle est vraiment charmante.

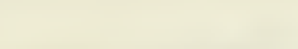
PLANCHE III.

DROLLING (MARTIN) (école française), né à Oberbergheim, près Colmar, en 1752, mort à Paris en 1817.

INTÉRIEUR D'UNE CUISINE.

Nous ne savons rien des premières années de Martin Drolling; mais nous savons qu'il n'eut pas de maître, ce qui nous autorise à croire que la peinture fut en lui une vocation d'enfance. Sans doute il ne se sentit pas le génie qui fait les peintres d'histoire; il ne reçut pas du ciel le don de poésie et la force qui créent les grandes choses dans tous les arts. Il fut touché apparemment du mérite de ces maîtres flamands et hollandais que les Italiens des seizième et dix-septième siècles qualifièrent du titre de *maniéristes*, et dont nous estimons les ouvrages remarquables par la vérité de la représentation des scènes familières, le naturel de l'expression, l'effet de la lumière et le sentiment de la couleur.

Drolling eut beaucoup de réputation dans le genre de l'*intérieur*. Pendant les dernières années de l'empire et les premières de la restauration, il exposa au salon du Louvre quelques ouvrages qui lui va-



Dessiné par Savary — Gravé par Coupé

INTÉRIEUR D'UNE CUISINE.

lurent de grands succès. Tout le monde étant apte à juger du mérite de ses tableaux, où la vie commune était reproduite avec fidélité, son nom devint facilement populaire. La gravure s'empara de la plupart des sujets qu'il avait traités; et en 1817, année où il mourut, elle nous donna dans tous les formats *l'Intérieur d'une cuisine* et *l'Intérieur d'une salle à manger* qui venaient d'accroître la renommée de l'auteur du *Marchand forain* et de quelques autres morceaux de la même valeur. La mort de Drolling fit impression dans tous les salons de la capitale; c'est qu'il avait plu beaucoup aux femmes; celle d'un homme éminent par des facultés supérieures appliquées à de hautes sciences aurait causé moins de douleur. Un autre Newton eût été pleuré par l'Institut et par le petit nombre des adeptes qui auraient pu concevoir l'étendue de la perte faite par les sciences mathématiques; Delille, Grétry et Drolling furent accompagnés dans la tombe par d'unanimes regrets.

Après que Drolling eut quitté la vie, le Musée royal fit l'acquisition du tableau dont nous avons à parler spécialement. La gravure que nous en offrons au public, donnant jusque dans les plus petits détails l'idée de la composition de la scène d'intérieur représentée par le peintre, nous nous dispenserons d'en faire l'analyse. Ce dont nous devons parler, c'est de la magie de la lumière et de la naïveté piquante de l'effet qu'elle produit sur toutes les surfaces polies qu'elle rencontre, par un certain angle, dans sa route perspective. Il est impossible d'être plus vrai que Drolling ne l'est dans ce tableau; seulement le désordre qu'il a voulu rendre pour avoir plus de pittoresque est un peu trop arrangé. La couleur est déja changée; cela tient peut-être au manque d'empâtement et au système de lavis colorié que Drolling avait adopté. MM. Granet et Bouton ont plus de solidité que Drolling; ce sont deux très-bons coloristes: le premier, peut-être trop uniforme dans ses effets et dans les choix de ses sujets, a une vigueur et une simplicité qui donnent beaucoup de prix à ses ouvrages; l'autre est un homme très-habile, moins puissant que son compétiteur, mais assurément plus naturel. Au salon de 1827, un jeune homme, M. Lesaint, a produit un *Intérieur de la cathédrale*

d'Amiens qui est dans ce genre-là un chef-d'œuvre, et que Drolling n'aurait pas désavoué. C'est un morceau capital qui aura certainement un jour beaucoup de prix, si les ouvrages hollandais et flamands, ceux de MM. Bouton et Granet, et les Drolling, sont encore estimés ce qu'ils valent.

PLANCHE IV.

BERGHEM (NICOLAS KLAAS *dit*).

PAYSAGE AVEC ANIMAUX.

Voici un des meilleurs tableaux de Berghem que possède le Musée royal. Toutes les qualités qui recommandent les productions de Nicolas Klaas se réunissent dans cet ouvrage, qui jouit d'une estime bien méritée. Le paysage, bien composé, est très-simple de lignes. L'effet choisi par le peintre est piquant sans être outré; c'est celui d'un soleil couchant par une belle soirée d'automne. Les masses de terrain qui supportent les arbres sont tout-à-fait dans l'ombre; les rayons du soleil n'arrivent, sur le premier plan, éclairer quelques parties des figures qu'en passant par dessus ces rochers recouverts de terre et de végétation. L'arbre principal, d'un ton roux et d'un feuillis léger, est agréable de forme; les autres n'ont pas plus que celui-là de prétention au style historique. Le ton local de ce paysage, comme celui de tous les tableaux du même maître, est rougeâtre; le ciel est d'une grande finesse. Les moutons, la chèvre que trait une bergère, la vache et les figures de femmes placées par l'auteur dans sa composition, sont touchés spirituellement; ils sont remarquables même parmi ceux de Berghem, toujours si heureusement posés et colorés. Nous voudrions pouvoir ajouter quelque chose aux éloges que nous nous plaisons à donner au morceau dont nous nous occupons; mais que dire sur Berghem qui n'ait pas été dit avant nous par tous ceux qui ont écrit sur la peinture de paysage?

N.° 64. **BERGHEM** *(NICOLAS KLAAS DIT)* *Ecole Flam.de*

Dessiné par Vasserot. *Gravé par Niquet.*

PAYSAGE.

No. 63. ANGELI (GIUSEPPE) Ecole Ital.ne



Dessiné par N. Lallemand. Gravé par le même.

LA LEÇON DE TAMBOUR.

PLANCHE V.

ANGÉLI (Giuseppe).

PORTRAIT D'HOMME.

Le nom de Giuseppe Angéli est peu célèbre dans l'école vénitienne; c'était pourtant un homme de mérite, mais qui n'a produit aucun de ces grands ouvrages qui consacrent à jamais le nom et la gloire d'un artiste. Angéli reçut des leçons de Giovanni Baptista Piazzetta, qui jetait quelque éclat au commencement du 18e siècle, quand les arts avaient à-peu-près déserté l'Italie pour se fixer en France sous le patronage de Louis XIV. La manière d'Angéli, à la juger par le portrait que nous avons sous les yeux, seul ouvrage de ce peintre que nous connaissions, était naïve. Coloriste assez naturel, il manquait de vigueur, mais pas de charme. Le morceau, gravé par M. H. Lallemand, est d'un bon effet, mais il n'a pas les riches qualités qu'on aime à retrouver dans ces sortes d'ouvrages quand ils sont le produit d'un pinceau de quelque grand maître. La pose de l'homme, appuyé sur la poignée de son épée, est simple; la figure de l'enfant jouant au tambour est charmante. Qu'il nous soit permis de faire l'éloge de la gravure que nous offrons à nos souscripteurs; il nous semble qu'elle recommande M. Lallemand; nous en détaillerions plus longuement les divers mérites, si des louanges de notre part ne devaient pas avoir quelque chose de suspect. Abstraction faite pourtant de tout l'intérêt que nous portons à ce collaborateur, nous croyons pouvoir féliciter M. Lallemand d'avoir aussi bien réussi à rendre finement l'expression et le ton local de l'ouvrage de Giuseppe Angéli.

PLANCHE VI.

ARUSPICE; *bas-relief; marbre pentélique. Hauteur : un mètre six cent soixante-cinq millimètres, ou cinq pieds un pouce six lignes; largeur : deux mètres quinze millimètres, ou six pieds deux pouces cinq lignes.*

Ce bas-relief représente la cérémonie augurale nommée *extispice.* L'aruspice, après que le victimaire a abattu le taureau et recueilli son sang dans un vase qu'il porte de la main gauche, a ouvert le ventre de l'animal. Il consulte les entrailles sacrées. La position des personnages qui l'entourent, et l'expression de tristesse empreinte sur tous leurs traits, semblent indiquer que les présages sont fatals. Ce bas-relief est d'une belle conservation; il est précieux sous le rapport des documents qu'il donne à l'histoire des arts de l'empire. Il offre un exemple des divers costumes en usage chez les Romains dans les premiers siècles de Rome. Ce bas-relief appartenait sans doute à quelque monument important; M. de Clarac prétend que c'est le seul où l'on ait retrouvé la cérémonie de l'extispice.

N.º 66. Bas-relief en marbre.



Dessiné par Vauthier. Gravé par Jeuanin

UN ARUSPICE.

N.° 67. SALVATOR ROSA. *Ecole Ital.ne*



Dessiné par Cœuré. *Gravé par Delaistre.*

LA PYTHONISSE D'ENDOR.

EXAMEN
DES PLANCHES.

DOUZIÈME LIVRAISON.

PLANCHE PREMIÈRE.

SALVATOR ROSA.

ÉVOCATION DE L'OMBRE DE SAMUEL; *sur toile. Hauteur: deux mètres cinquante-sept centimètres, ou sept pieds dix pouces dix lignes; largeur : un mètre quatre-vingt-douze centimètres, ou cinq pieds dix pouces dix lignes.*

Les Philistins étaient campés à Sunam; Saül avait assemblé les troupes d'Israël à Gelboé; le combat se préparait de part et d'autre. Cependant Saül éprouvait des craintes à l'aspect formidable de l'armée ennemie; « il consulta le Seigneur; mais le Seigneur ne lui répondit, ni en songes, ni par les prêtres, ni par les prophètes. »

« Alors, Saül dit à ses officiers: Cherchez-moi une femme qui ait un esprit de Python, afin que j'aille la trouver et que par son moyen je puisse *le* consulter. Ses serviteurs lui dirent : Il y a à Endor une femme qui a un esprit de Python. »

« Saül se déguisa donc, prit d'autres habits, et s'en alla accompagné de deux hommes seulement. Il vint la nuit chez cette femme, et lui

dit : Découvrez-moi l'avenir par l'esprit de Python qui est en vous, et faites-moi venir celui que je vous dirai. »

. . . . « Qu'avez-vous vu ? J'ai vu, dit-elle, un Dieu qui sortait de la terre. »

« Saül lui dit : Comment est-il fait? C'est, dit-elle, un vieillard couvert d'un manteau. Saül reconnut que c'était *Samuel*, et il lui fit une profonde révérence en se baissant jusqu'à terre. »

« Samuel dit à Saül : Pourquoi avez-vous troublé mon repos, en me faisant venir ici ? Saül lui répondit : Je suis dans une étrange extrémité ; car les Philistins me font la guerre, et Dieu s'est retiré de moi. Il ne m'a voulu répondre, ni par les prophètes, ni en songes : c'est pourquoi je vous ai fait évoquer, afin que vous m'appreniez ce que je dois faire. »

« Samuël lui dit : . . . . »

Cette situation admirable, riche de la poésie naïve et puissamment dramatique dont est plein le livre des *Rois*, a inspiré à Salvator Rosa un de ses ouvrages les plus fortement conçus. Le tableau de l'*Evocation de l'ombre de Samuel* est empreint de la sombre couleur d'un sujet qui allait au génie terrible du peintre.

La scène de magie est composée d'une manière très-dramatique. La pythonisse dit les paroles qui réveillent les morts dans leurs sépultures ; remplie de l'esprit des démons, elle est en proie à des convulsions affreuses ; ses cheveux sont hérissés, ses mamelles horriblement pendantes sont agitées ; de sa main droite elle tient un vase où brûle un philtre infernal ; elle en agite la flamme avec une branche d'arbre, dont sa main gauche est armée. Des squelettes d'homme et de cheval, de hideuses carcasses de serpents, des chauves-souris et des hiboux dominent la plate-forme sur laquelle Saül et la pythonisse sont montés, et où apparaît Samuel, enveloppé d'un large linceul.

Les deux officiers, dont le roi d'Israël s'est fait accompagner, sont sur le troisième plan, au pied d'un tombeau. Ils semblent effrayés du spectacle dont ils sont les témoins.

L'état dans lequel est la peinture qui nous a fourni la gravure que nous offrons à nos souscripteurs, ne permet guère de juger quel fut

l'effet que Salvator lui donna; le temps n'a pas ménagé des demi-teintes qu'il a poussées aux tons les plus fermes et même les plus noirs; il a confondu des choses que l'artiste avait faites distinctes; c'est maintenant une page couverte d'un voile épais qu'il faut lever par la pensée pour y lire le sujet dans tous ses détails.

Ce qu'on peut dire, après un examen qui restitue, à peu-près, au tableau ses couleurs premières, c'est que l'aspect dut toujours en être très-sévère. Il y a quelque chose de sauvage dans l'énergie de l'exécution qu'on devine sous le glacis des années (on nous pardonnera cette expression que nous aurions honte de créer par une vaine affectation de langage). Les figures principales sont touchées avec une grande fermeté. La nature bizarre de la pythonisse ne nous répugne point, parce qu'elle est dans une hideuse harmonie avec les monstres qui lui servent de cortége. Cette magicienne est le personnage poétique de la composition. L'ombre de Samuel marque un peu de surnaturel; il semble qu'elle aurait dû être d'un autre style; elle est bien posée toutefois, largement drapée et solidement peinte. Saül, dont le manteau jaune et la cuirasse sont d'une manière large et vigoureuse, est digne de beaucoup d'éloges.

Nous avons fait de vaines recherches pour apprendre en quelle année Salvator Rosa exécuta l'ouvrage dont nous venons de parler, et pour qui il l'exécuta.

Aucune gravure, à notre connaissance, n'a été faite encore de ce beau tableau; il est assez étonnant que, dans ses vives esquisses à l'eau-forte, Salvator à qui, par parenthèse, Pascoli donnait le titre de *bravissimo intagliatore in aqua forte* n'ait pas reproduit tout ou partie de cette *strigonerie* pour laquelle il dut avoir beaucoup d'affection, d'abord parce qu'il avait très-bien réussi dans son exécution, ensuite parce que cette espèce de création lui plaisait plus que toutes les autres.

L'auteur de *Saül et la pythonisse* fit plusieurs ouvrages du genre de celui-ci. Carlo Rossi en commanda un (*la Sorcière*) que Salvator Rosa exécuta très-heureusement. Dans la galerie Rossi, il resta toujours voilé d'un rideau de soie qui le garantit moins des injures du temps

que des regards d'un profane vulgaire. *La Sorcière* fait partie de la galerie du Capitole; ce morceau est dans le plus mauvais état; il est prêt de tomber en poussière, dit un correspondant de lady Morgan, dans une lettre adressée de Rome à cette dame si spirituelle, qui a publié des Mémoires ou plutôt un Roman plein d'intérêt et de détails piquants sur Salvator Rosa.

La Magicienne du palais Chigi est un tableau fort remarquable aussi; il est généralement attribué à Rosa; quelques auteurs ont élevé cependant des doutes sur son authenticité.

L'Evocation de l'ombre de Samuel appartient depuis assez long-temps à la France; elle faisait partie de la galerie de Versailles. On lit à son sujet ce qui suit dans le *Dictionnaire de Pinkington:* « Dans « cet ouvrage singulier, tout le talent du peintre se montre sous le « jour le plus frappant; l'attitude de Saül est pleine de majesté; son « visage exprime la curiosité, à travers laquelle on aperçoit un fond « d'anxiété sur ce qui va se passer. De bons juges trouvent aussi de « la dignité dans le caractère de la pythonisse, mais c'est une sorte « de dignité tout-à-fait différente de celle d'un monarque; c'est de « l'enthousiasme. L'ensemble de la composition *est rempli d'esprit*, et « il y règne en même temps une liberté de pinceau que très-peu ont « égalée. »

PLANCHE II.

CASTIGLIONE (GIOVANNI BENEDETTO).

LA NATIVITÉ; *sur toile. Hauteur : soixante-six centimètres, ou deux pieds quatre pouces; largeur: cinquante centimètres, ou un pied six pouces cinq lignes.*

Des anges et des bergers entourent Marie, qui tient dans ses bras le fruit de ses entrailles bénies. Chacun des adorateurs offre son présent au roi de la crèche; celui-ci un agneau, celui-là de l'encens, cet autre des colombes, et quelques-uns des fleurs cueillies aux célestes demeures. Des voyageurs passent sur un terrain élevé qui borne le

N.o 68. CASTIGLIONE (*GIOVANNI BENEDETTO*) *Ecole Ital.ne*



Dessiné par Bourdet. *Gravé par Bovinet.*

LA NATIVITÉ.



N.° 69. MEEL (JEAN) Ecole Flam.de



Dessiné par Séb. Le Roy. Gravé par M.me Coiut.

LE REPOS DU VOYAGEUR.

tableau à l'horizon, et paraissent se hâter afin d'arriver plus tôt au palais de chaume où le fils de Dieu a voulu naître pour donner aux grands de la terre une haute leçon d'humilité.

Le style et la composition de cet ouvrage n'ont rien de remarquable; on n'a pas de critiques sérieuses à leur appliquer, et c'est à peu près tout l'éloge qu'on en peut faire.

L'effet, qui était calculé pour être piquant, est assez commun; malgré le luxe des oppositions, obtenues par les corps des bergers, détachés en ombre sur la nuée lumineuse qui éclaire le groupe principal, ce tableau est froid. Il y a, dans l'exécution, des parties qui font honneur au pinceau de Castiglione; de ce nombre sont la tête de saint Joseph, et le torse de l'homme, au second plan, qui aide un voyageur à se décharger d'un fardeau : sous le rapport du coloris surtout, ces deux détails sont fort estimables.

PLANCHE III.

MEEL ou MIEL (Jean), né en 1599, mort à Turin en 1644; élève de Guérard Séghers et d'André Sacchi.

LE REPOS DU VOYAGEUR; *sur toile.*

Un voyageur fatigué s'est assis à la porte d'une chaumière; il s'est dépouillé de son manteau, et a pris sa pipe, qu'il fume en faisant la conversation avec la paysanne dont il reçoit l'hospitalité. Un chien semble être en tiers dans les propos qui sont échangés en sa présence; il se repose auprès de son maître, et attend qu'on lui donne de quoi se désaltérer.

Cette scène familière, à la représentation de laquelle aucun sentiment n'est intéressé, est bien rendue. C'est de la peinture matérielle faite avec talent, mais qui ne peut plaire qu'aux amateurs, pour qui un tableau est bon, indépendamment de toute poésie et de toute philosophie, quand les conditions, pour ainsi dire, mécaniques de

l'art sont remplies. Dans cet ouvrage, l'effet de la lumière est naturel et vif; le ton local est brillant, la touche ne manque pas de fermeté; le paysage est bien traité. Tout cela ne fait pas que ce soit le chef-d'œuvre de son auteur, mais c'est une des bonnes productions de Jean Meel.

PLANCHE IV.

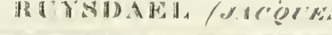
RUYSDAEL (Jacques).

UNE TEMPÊTE; *sur toile. Hauteur: un mètre huit centimètres, ou trois pieds trois pouces dix lignes; largeur: un mètre cinquante-quatre centimètres, ou quatre pieds huit pouces dix lignes.*

Le ciel est couvert de nuages noirs, chargés de pluie; à peine quelques rayons lumineux éclairent-ils une petite partie de cette masse d'où l'orage va sortir furieux. Déja le vent souffle avec violence et agite les eaux de la mer; tout annonce une tempête terrible. Les vagues gonflées battent les flancs d'une jetée, dominée par une chaumière mal abritée contre les flots soulevés. Des bâtiments de guerre sont à l'ancre sur la rade, que traversent à pleines voiles les barques marchandes et les bateaux de passage.

Le point le plus intéressant de ce tableau est celui qui, au premier plan, reçoit un coup de soleil; le mouvement et la couleur des eaux y sont excellents. En général, le ton de la mer et le déferlement des lames l'une sur l'autre sont très-heureusement rendus. Nous n'aimons pas beaucoup le ciel, il est lourd et d'une uniformité fâcheuse. Plusieurs des grandes qualités de Ruysdaël se font louer dans cette tempête, qui serait un morceau peu reprochable si les nuages d'ardoise dont l'horison est écrasé étaient d'une forme et d'un ton plus satisfaisants.

N°. 70. RUYSDAEL (*JACQUES*) *École Flam.de*



Dessiné par Savary *Gravé par Schroeder.*

UNE TEMPÊTE.





PORTRAIT D'HOMME.

N° 72 Statue marbre.



Dessiné par Vauthier. *Gravé par Lequevauviller.*

DIANE.

PLANCHE V.

DYCK (Van).

PORTRAIT D'HOMME; *sur toile. Hauteur : un mètre quinze centimètres, ou trois pieds six pouces quatre lignes; largeur : quatre-vingt-seize centimètres, ou deux pieds onze pouces six lignes.*

Quel est cet homme vêtu de noir? Ce n'est sans doute ni un magistrat célèbre, ni un guerrier illustre, son nom serait venu jusqu'à nous : c'est un jeune bourgeois riche; c'est un gentilhomme qui espérait peut-être pour lui un avenir du talent de son peintre ; c'est....... c'est ce qu'on voudra ; le personnage n'y fait rien, le portrait est tout ce qui nous intéresse. Il est superbe ce portrait. Le système des draperies en est large, bien traité; les chairs y sont fermes et fines de ton. Le dessin y est pur; l'ensemble est noble; la touche est ce qu'on la voit toujours être dans les bons ouvrages de Van-Dyck. Qu'ajouterions-nous à ces éloges mérités?

PLANCHE VI.

DIANE; *marbre pentélique. Hauteur : un mètre sept cent six centimètres, ou cinq pieds trois pouces.*

Selon M. de Clarac, cette statue est une répétition d'un original célèbre : nous ne voyons pas ce qui légitime cette opinion. Il nous semble que les caractères de l'originalité ne manquent pas à cette Diane ; seulement c'est une figure médiocre. L'expression de la tête a peu de grandeur et de noblesse ; les proportions sont généralement lourdes, et ce défaut est sensible surtout à la jambe gauche ; le dessin laisse à désirer plus de force et d'élégance; la draperie, profondément plissée, est dure ; les mains et les pieds sont d'un bon travail , mais d'une forme qu'on voudrait plus belle. En général, c'est un ouvrage de second ou même de troisième ordre ; il est peu agréable. On en ferait

peu de cas s'il était moderne, nous ne voyons pas pourquoi nous en ferions l'éloge à cause de son antiquité : notre vénération pour les monuments qui ont traversé les âges ne va pas jusqu'à ce fanatisme.

C'est une chose étrange que cette manie d'admiration qu'on a pour certains vestiges antiques ! Il est des amateurs aux yeux de qui tout objet façonné par une main grecque ou romaine avant Tibère et Constantin est nécessairement un chef-d'œuvre. Vous leur montreriez un mauvais ouvrage de ce qu'ils appellent le bon temps, que vous les verriez se mettre à genoux et pleurer de tendresse. Savez-vous quel est leur argument en faveur des objets de leur admiration ? Le voici : « Ce débris témoigne de l'état des arts à l'époque où l'artiste créa son ouvrage ; sur ce reste nous reconstruisons un système, et nous avons la certitude..... » Eh ! Messieurs, vous n'avez la certitude de rien ! Dans un fragment antique, à moins qu'il ne soit très-bon, vous ne voyez qu'une exception ; c'est l'œuvre d'un homme que vous pouvez juger, ce n'est pas celui d'une époque. D'où vient donc ce mécompte ? de ce que nos savants maniaques ne pensent jamais à une chose fort simple. Il y avait autrefois, comme aujourd'hui, des peintres, des architectes, des sculpteurs médiocres ; ce devait être le plus grand nombre : le temps a donc dû épargner, à moins d'une faveur insigne, qui ne se peut guère supposer, plus d'ouvrages faibles que d'excellents. Ce sont surtout de ces productions-là que la terre nous rend après les avoir recélées long-temps. Quand plusieurs siècles auront passé sur les monuments du XIXe siècle, quand des débris resteront des statues et des édifices que nous avons vu faire, lequel aura raison de l'antiquaire qui jugera l'état des arts par les ruines de la Bourse, ou de celui qui prendra pour terme de comparaison celles du théâtre de l'*Ambigu* ? La question est toute là : si elle désenchante bien des suppositions ingénieuses, ce n'est pas notre faute. Nous voyons beaucoup de dupes qui sont ravies de l'être : nous n'avons pas le bonheur d'être si faciles à abuser ; c'est assurément un grande jouissance que nous avons de moins.

TABLE
DU ONZIÈME VOLUME.

LIVRAISONS DE 1 A 12.

GRAVURES DE 1 A 72.

SUJETS DE PEINTURE.

NOMS DES MAITRES.	ÉCOLES.	EXPOSITION DES SUJETS.	NUMÉROS DES PLANCHES.
Angeli (Giuseppe)......	Italienne......	La Leçon de tambour...........	65
Berghem (Nicolas)......	Flamande.....	Paysage......................	64
Bloemen (J. F. Van)....	*Idem*......	Un Paysage....................	10
Idem..............	*Idem*.......	Un Paysage....................	28
Bol (Ferdinand)........	*Idem*......	Portrait d'un Mathématicien......	11
Béga (Corneille).......	*Idem*.......	Intérieur d'un Ménage rustique...	57
Both (Jean), d'Italie....	*Idem*.......	Un Payage.....................	34
Caravaggio (M.-Angiolo).	Italienne......	Portrait d'Adolphe de Vignacourt.	35
Castiglione (Giovani)...	*Idem*.......	La Nativité....................	68
Champaigne (Philippe)..	Flamande.....	Le Cardinal de Richelieu........	59
Cochereau (Mathieu)....	Française.....	L'Atelier d'un Peintre...........	27
Cuyp (Albert).........	Flamande.....	Un Cavalier partant pour la promenade......................	15
Idem..............	*Idem*......	Le Retour de la promenade......	45
David (Louis).........	Française.....	Bélisaire demandant l'aumône.....	20
Idem..............	*Idem*......	Pâris et Hélène................	44
Dewries (Jean)........	Flamande.....	Habitation rustique............	22
Drolling (Martin)......	Française.....	Intérieur d'une Cuisine..........	63
Drouais (J.-Germain)...	*Idem*......	Marius à Minturnes.............	37
Dyck (Antoine Van)....	Flamande.....	La Vierge et l'Enfant Jésus.......	62
Idem..............	*Idem*......	Christ pleuré par les Anges......	50
Idem..............	*Idem*......	Portrait d'une Dame et de sa Fille..	41
Idem..............	*Idem*......	Portrait d'Homme..............	71

NOMS DES MAITRES.	ÉCOLES.	EXPOSITION DES SUJETS.	NUMÉROS DES PLANCHES.
Dyck (Philippe Van)....	Flamande.....	Sara présentant Agar à Abraham..	56
Idem..............	*Idem*	Abraham renvoyant Agar........	38
Gaspre (GasparoDughet).	Italienne......	Un Paysage..................	58
Géricault............	Française.....	Le Naufrage de la Méduse.......	7
Giordano (Lucas)......	Italienne......	Jésus acceptant les Instruments de la Passion..................	26
Idem..............	*Idem*	Mars et Vénus.................	55
Girodet-Trioson.......	Française.....	Endymion.....................	31
Greuze (J.-Baptiste).....	*Idem*	L'Accordée de Village...........	9
Idem..............	*Idem*	Portrait de Jeaurat.............	23
Guerchin (Gio-Francesco)	Italienne......	La Résurection de Lazare........	61
Guido (Renï).........	*Idem*	Purification de la Vierge.........	19
Idem..............	*Idem*	Salutation angélique............	32
Idem..............	*Idem*	Enlèvement de Déjanire.........	49
Jordaens (Jacques).....	Flamande.....	Une Femme qui trait une Chèvre..	14
Jouvenet (Jean)........	Française.....	L'Extrême-onction..............	1
Léonard de Vinci......	Italienne......	Portrait de Mona-Lisa...........	29
Metzu (Gabriel)........	Flamande.....	Une Dame à son clavecin........	21
Miel ou Meel (Jean).....	*Idem*	Le Repos du Voyageur..........	69
Meulen (Van-der)......	*Idem*	Une Bataille de Louis XIV.......	51
Murillo (Bartholomé)...	Espagnole.....	Le Mystère de la Conception.....	43
Porbus (François)......	Flamande.....	Portrait de Henri IV............	5
Poussin (Nicolas)......	Française.....	Saint Jacques-le-Majeur.........	25
Rubens (Paul).........	Flamande.....	Portrait d'Élizabeth de Bourbon..	53
Idem..............	*Idem*	Portrait d'une Dame de la famille Boonen.....................	17
Ruysdael (Jacques).....	*Idem*.......	Paysage......................	16
Idem..............	*Idem*.......	Une Tempête..................	70
Salvator Rosa.........	Italienne......	Évocation de l'ombre de Samuel...	67
Idem..............	*Idem*.......	Un Paysage..................	52
Subleyras (Pierre)......	Française.....	Le Martyre de saint Pierre.......	8
Idem..............	*Idem*.......	L'Empereur Théodose recevant la bénédiction de saint Ambroise...	2
Swanevelt (Herman)....	Flamande.....	Un Paysage..................	4
Téniers (David)........	*Idem*.......	La Chasse au Héron............	40
Terburg (Gérard)......	*Idem*.......	Une Musicienne................	39
Idem..............	*Idem*.......	La Leçon de chant............	33
Tintoret (Jacobo-Rubisti)	Italienne......	Portrait d'homme..............	47
Verkolie (Jean)........	Flamande.....	Scène familière................	3
Vernet (Joseph).......	Française.....	Une Tempête..................	46
Vouet (Simon)........	*Idem*.......	La Présentation de Jésus au Temple.	13

SCULPTURES.

FIN DE LA TABLE DU ONZIÈME VOLUME.



